

**TEXT FLY
WITHIN THE
BOOK ONLY**

UNIVERSAL
LIBRARY

OU_190493

UNIVERSAL
LIBRARY

المسرحية في شعر شوئي

تأليف

محمود حسن شوكت

مدرس في الادب الاعلبي

ودكتوراه في التربية الدلي ومأخوطة و الآداب

مطبعة المطبعة المطبعة

١٩٤٧

تقديم

هذه رسالة في « المسرح عند شعوقي » ، اطلع صاحبها على بعض المسرحيات الاوربية وما كتب حولها من نقد أثناء دراسته الجامعية ، وتوسع في هذه الدراسة بعد نهاية هذه المرحلة ، ثم اتجه إلى الأدب العربي يحاول دراسة ظواهر المسرحية واستقر في النهاية على ظاهرة منتظمة في تاريخه ، وهي بضع مسرحيات ألّفها أحد شعوقي بك في الأعوام الأخيرة من حياته .

وكان على الباحث استيفاء البحث عن جميع هذه المسرحيات ، من مطبوعة ومخطوطة ونافضة ، ودراسة المسرح المعاصر ومدارسه ، ودراسة حياة الشاعر بمقوماتها السباحية والاجتماعية والأدبية ، حتى يجد السبيل لدراسة هذه المسرحيات دراسة ترتكز على أساس سليم ، ودراسة فنه المسرحي كركب من عناصر تدور حول نواة رئيسية وتتطور في اتجاه خاص ، ثم توضيح تأثير هذه المسرحيات في كتابة الكتاب من بعده .

وبذلك انقسم الموضوع إلى مقدمة طامة عن المسرح الأوربي ، الذي أخذ شعوقي فكرة مسرحه عنه ، ويزداد اتصالنا به يوماً بعد يوم ثم عرض عام لظواهر المسرحية في الأدب العربي وتعليل عدم اكتمالها لصورها الفنية ، وعرض عام للمسرح المعاصر من أيام الحملة الفرنسية حتى عصر إسماعيل . ثم لم عرض أكثر تفصيلاً للمسرح المعاصر لشعوقي ، والذي مهد لظهوره بحيث تفاعل مع المقومات الأدبية للشاعر ، وتبع ذلك عرض لثن شعوقي كركب يدور حول وحدة ، ثم عرض مفصل لكل مسرحية وقيمتها الفنية وتأثيرها بغيرها ، ثم تأثر مسرح شعوقي في المسرح الذي أتى بعده .

وكان من اللازم لاستيفاء البحث من الاطلاع على مخطوطات ومجلات ومسرحيات عفا أيامها الزمن ، والاتصال برجال المسرح ، وبمن اتصلوا لشعوقي . ومن تحفل دقيق لبعض المسرحيات التي لم تعد تمثل حتى اليوم ليكون البحث على أساس صائب قدر الإمكان . وقد كان المدح الرئيسي الدائم حضرات الاساتذة المشرفين ، فإصاحب العزة الأستاذ أحمد بك أمين ، ولحضره الدكتور شعوقي ضيف ، ولحضره الدكتور صبرى فهمي شكر محمد على الجهد والمطاف والتشجيع والتوجيه القيم الذي شملوا به صاحب هذه الرسالة .

وللشاعر خليل بك مطران ولرجال الفرقة القومية فضل بشكر على إدلائهم بأرائهم وبما اتصل بالموضوع ، وللأستاذ حسين شعوقي نبيل القاصر الشكر على المساعدة في الاطلاع على المخطوطات والإدلاء بالمعلومات التي تتصل بحياة الشاعر الخاصة .

مقدمة

المسرح الأوروبي

١ - المسرح اليوناني : منشؤه الفني . تطور المأساة وأهم كتابها . تطور الملهاة وأهم كتابها . المسرح الإغريقي وعمله . النقد المسرحي وكتاب القمر لأرسطو . قيمته ومدلوله من الناحية العامة والوجهة الخاصة .

٢ - المسرح الروماني : تقليده للمسرح اليوناني . انحطاط المأساة . تطور الملهاة . أثر الحياة الاجتماعية وطبيعة الشعب في انحطاط الأدب المسرحي . النقد وكتاب الشعر لهوراس .

٣ - المسرح في العصور الوسطى : المسرح الشعبي المتجول . المسرح الكيفي ونقائه . خلط النقاد والمؤلفين بين مذاهب الشعر الفني والفن المسرحي . الكوميديا الإلهية لهرانت .

٤ - المسرح في عصر النهضة : الحساس للتراث الكلاسيكي . مظاهره في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا . سيطرة الآراء الكلاسيكية والمؤلفات الكلاسيكية . هبوط موجة الحساس وظهور الألوان المحلية في آداب البلاد المختلفة . التراث الكلاسيكي في إيطاليا وفرنسا : كورني وراسين وفولتير . المسرح الروماني في إنجلترا : مارلو وكمبي . انتشار المذهبين في أوروبا .

٥ - الدراما الحديثة : النقد الكلاسيكي وسيطرته على النقاد حتى القرن السابع عشر . أوجيبه ودريدن وحركة التحرر ، الدراما الحديثة وبواعثها الاجتماعية . أهم خصائصها . النقد الحديث .

٦ - النقد المسرحي : الأسلوب العلمي وعلم النفس الحديث . القيمة الخارجية للمرحية . الممثل والجمهور . القيمة الدائمة للمرحية : الموضوع . الشخصيات . الحوار . القيمة الخارجية بالقيمة الداخلية . تمازج الخرج والمخرج والممثل على تجسيم ما يصوره الكاتب . اتكاء النقد على المرحية في تحديد قيمتها الفنية .

الفن المسرحي فن عريق في التاريخ ، ملقح المدلول ، بعيد الأثر في النفوس ، يتخذه جذوره ، ويجتذب إليه عقول المؤلفين والنقاد ، في كل أمة ينتقل إليها . ويرتفع خلال ذلك إلى آفاق إنسانية سامية خالدة .

وترجع صفحات تاريخ المسرح الأوروبي - كما رصدتها مؤرخو المسرح - إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ تطورت الأناهيدي في بلاد اليونان ، تلك الأناهيدي التي كان ينفذها الشعب الإغريقي في عيد إله الخمر بإخوس إلى قصر مستمدة من التاريخ الذهبي ابتداءً بتأليفها إسخيولوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق . م) ووضع فيها حواراً مبسطاً ، ثم اكتسبت شكلاً دينياً مسرحياً على يد سوفوكليس (٤٩٥ - ٤١٦ ق . م) . ثم بلغت صورتها المرحية الإنسانية الخالصة في مسرحيات يوريبيد (٤٨٠ - ٤٠٦ ق . م) .

ولنصور لأنفسنا صورة مسرحية من هذه المسرحيات تمثل في مسرح صغير يتسع لثلاثة من الممثلين ، يرتدون الأحذية المرتفعة واللباس الثقيل والأفئدة المصبوغة . ويغير الممثل ملابسه وشكله ليمثل شخصيات مسرحية مختلفة . ولنصور لأنفسنا جوقة موسيقية تنشد أناهيدي دينية ، وتعلق على الحوادث المسرحية من آن لآخر تعليقاً غنائياً يبرر الفعول والمناظر التي لم توجد على المسرح الإغريقي . ولنصور لأنفسنا مدرجاً يتسع للآلاف من المتفرجين ، ينحني في شكل حذاء القوس حول المسرح ، ويتسع للآلاف من الناس وهم يشاهدون التمثيل من مدرجهم المنحوت في جانب الجبل .

ولنتأخر في الزمن قليلاً لنشهد نوعاً مسرحياً آخر غير المأساة ، انتقل إلى أتيننا من صقلية ، وتطور فيها من الأفراح التي أقيمت في عيد إله الخمر ، وللتلحظ تطورها من دور قصصية واقعية تعرض لنقد أناس وتذكراً لمآثرهم الواقعية ، إلى العود النهائية لهذا النوع .

ولنسمه الملهاة، التي تغفل الوقائع وتستمد صورها العامة من الغنود الإنساني، وتعرضه عرضاً فكامياً، كما ظهرت على يد ميتا ندر (٣٢٠ ق م).

ولنتظر نظرة سريعة إلى صفحات النقد في هذا العصر البعيد، إذ صاحب التأليف المسرحي نقد كان لبعضه أثر خالد دائم المدلول. وتبرز من بين صفحات هذا النقد، ما ذكره ارسطو في كتابه عن فنون الشعر، إذ بحث فيه - بحثاً مجرداً نظرياً فلسفياً - شعر المأساة وشعر الملحمة، ويظن بعض النقاد أنه كتب جزءاً عن الملهاة لم يصل إلى أيدينا. وقد فصل ارسطو في كتابه قيمته المسرحية الفنية من موضوع وشخصيات وحوار، وقد استمرت آراؤه ذات أثر على عقول النقاد والمؤلفين حتى القرن السابع عشر الميلادي، ثم انقلب الحاس لها إلى ثورة متطرفة، وإننا ننظر إليه اليوم على أنه وثيقة تاريخية، وأ نموذج للروح العلمي الدقيق ورغم عدولنا عن بعض آرائه، وتحويرنا لبعضها، فقد بقيت آراؤه الأساسية سليمة في جوهرها.

* * *

ولنطو صفحات القرن الخامس قبل الميلاد من تاريخ المسرح، ولننظر معها صفحات مجد أثينا وبلاد الإغريق، ولنتبع دورة الحياة والحضارة إلى رومة حيث وجدت الحضارة اليونانية وطناً ثانياً أثمرت فيه، إذ احتذى الرومان حذو الإغريق ونحووا نحوهم في مناهج حياتهم وأدبهم. على أن الأدب المسرحي لم يرددها، إذ لم تسمح طبيعة الشعب الروماني الاجتماعية، وميله إلى مشاهدة المناظر الحسية المثيرة كصارع الجحوش، بتطور الجوانب المسرحية الفنية غير المحسوسة، وإن كان لذلك أثره في انحطاط المأساة، فقد كانت الملهاة أسعد حظاً إذ قدمت مما وصلت إليه المأساة، ورغم التألف الكوميدي بلونس وتيرنس على أن الملهاة الرومانية في أرفع صورها لم تتبوق على الملهاة الإغريقية الرفيعة، ولم يصف نقاد الرومان كثيراً إلى النقد المسرحي، بل تطورت أساليب النقد إلى قواعد شكلية، وتقليد مقيد لتعاليم اليونان القدماء، فأثرت كتاب النقد لهوراس (٦٥ - ٨ ق م) طبيعياً يضع القاعدة دون أن يسبقها التحليل والاستقراء كما نهج ارسطو، فقسم الشعر في كتابه عن فنونه إلى أنواع، وبين مجوره وأوزانه. ووصف شخصيات المسرحية وفصول

الموضوع بأسلوب جامد حيث لم يصل القاعدة بمثال، واكتفى بالإشارة إلى النماذج الاغريقية وتقليدها تقليداً دقيقاً .

وانطوت صفحة الحضارة الرومانية بسقوط روما ، واستمر المسرح في شكل فرق تتجول في أنحاء أوروبا دون أن تستقر في مكان واحد ، وتعمل مخلفات المسرحيات الكلاسيكية ، وانحطاط الناس اخلاقي ، مما اضطر رجال الكنيسة إلى مقاومتها متخذة وسائلها في كل بلد ، وهكذا نشأ مسرح كنسي تمثل فيه مسرحيات دينية للوعظ والإلهاد ، وبذلك تكونت الميوسومات الدينية والخلقية . وأنت هذه المسرحيات ذات أهمية تاريخية أكثر منها أدبية ، إذ اختلطت فيها مذاهب الفكر الغنائي والفكر المسرحي والقصة . فسمى دانتي (١٣١٨ م) قصته بالكوميديا المقدسة ، رغم أنها قصة ، وليست مسرحية ، وعلل ذلك بأن بدايتها محزنة ونهايتها سعيدة . وتتطوي صفحة تاريخ المسرح بسرعة في أواخر العصور الوسطى ، إذ ساد أوروبا صبات عميق ، وتقلصت مراكر الثقافة بالتدريج من الميدان الاجتماعي ، وانحصرت بين جدران الأديرة ، واقتصرت على جماعة قليلة من رجال الكنيسة الذين جموا بين الثقافة الدينية واللاتينية .

وظهرت معالم الأدب المسرحي من جديد إلى عالم الوجود حين هبت أوروبا من صباتها في عصر النهضة ، وتخلصت من أوزار تقاليد العصور الوسطى وأغلاها ، وانتشر بين الناس حماس لكل ما هو كلاسيكي ، وكشفت الآفاق المنسية للحضارة الكلاسيكية . وقد بدأت موجة الحماس في إيطاليا ، وظهرت في النحت والتصوير خاصة ، ثم انتقلت إلى فرنسا ، وظهرت في الهندسة والبناء خاصة . ثم انتقلت إلى إنجلترا حيث ظهرت في الأدب خاصة . على أن أحد هذه العصور لم ينعدم في أي من هذه البلاد ، فقد تأثر الكتاب في إيطاليا بأراء الكلاسيكيين وحذوا حذوهم في الأدب شكلاً ومادة ، فترجمت كتب النقد لأرسطو ، وعلق عليها النقاد وشرحوها ، ومن إيطاليا انتقلت إلى بقية أوروبا .

ومن الطبيعي أن تهبط موجة الحماس لثراث الكلاسيكي بالتدريج ، وأن تبدأ الألوان

الحلية ، وللميزات الاجتماعية في الظهور . فخرى حركة التأليف المسرحي الكلاسيكي تنتقل من إيطاليا إلى فرنسا وتبلغ ذروتها في مآبي كورني (١٦٠٦ - ١٦٨٤ م) وراسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩ م) وفولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨ م) وملاهي مولير (١٦٢٢ - ١٦٧٣ م) بصورها الكلاسيكية التي ورثها الفرنسيون عن اليونان والرومان ، رغم أنهم استمدوا الوحي في التصوير والتحليل الخلق والاجتماعي من العصر .

ونزع المسرح الإنجليزي نزعة استقلال عن الأنواع الكلاسيكية ، فنجح عن البساطة إلى التعقيد في الموضوع ، وعن تجانس الشخصيات وقلة الحركة ، إلى تنوع متسع فيه حركة وحياة ، وعن الشعر المقفى كوسيلة للحوار إلى الشعر المرسل عند الإنجليز ، وعن الاقتصاد في المسرحية على موضوع يصور مأساة أو ملهة ، إلى موضوع يجمع بينهما . وقد وصل المسرح الروماني إلى غايته في مسرحيات شكسبير (١٦١٦ - ١٦٥٤ م) .

واقترح المسرح بصورته الكلاسيكية والرومانية بعد ذلك إلى أوروبا ، على أن المسرح الروماني كان أوسع ذبوعاً وانتشاراً عن المسرح الكلاسيكي .

وصاحب هذا التأليف المسرحي قد اتبع في شكله العام مناهج النقد الكلاسيكي ، سواء في إنجلترا أو فرنسا . وفصل النقاد بين صفات الشعر الغنائي والشعر المسرحي . وانضحت لوازم المسرح من جمهور وممثل في لوحة النقد . وعاشت آراء أرسطو بعد أن اكتشفت النسخة العربية لابن رشد ، وترجمها هروان إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر ، واكتشفت النسخة الأصلية في القرن الخامس عشر . واستمر تأثير آرائه حتى القرن السادس عشر ، وأحيطت بهالة من التعظيم والتقدير في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا . حتى ظهر في القرن السابع عشر أوجيبه بفرسا (١٦٧٠ م) ودريدن بإنجلترا (١٦٣١ م) . وبينما عزى المسرح الروماني ونجما في تحرير عقول النقاد من السيطرة الأدبية للآراء الكلاسيكية . وانقلب التفتيح لها إلى عداء انصح في تمثيل أول مسرحية رومانتيه مثلت في فرنسا ، وهي كرومويل لهوجو . على أن التطرف في المعايمة أو العداء انقلب إلى روية في الدراسة . ففصلت مزاي كل نوع على حدة وحددت قيمته ، وفعل النقاد بين المتعضيات التي تستند عليها أحوال اجتماعية وتقاليده دينية خاصة وبين ما يقتضيه المثل الأعلى الفني .

ونبلغ نهاية صناعات تاريخ المسرح في هذا النوع الجديد المعروف بالدراما الحديثة ، فنلاحظ معه تطوراً اجتماعياً أظهر ما بلغه جديدة هي الطبقة الوسطى ، وانطلاقاً في نظام الحياة بعد الثورة الصناعية وما أحدثته من مشاكل . فبدأ الفرد يبرز ويشعر بمكانته ، وأقبل المسرح بالانقلاب الاجتماعي ، وسمى إلى تصوير مشاكل الحياة العادية . وما زالت الدراما ممتلئة للنوع المسرحي اليوم ، ومن أعلام كتابها إيسن النرويجي (١٨٢٨ - ١٩٠٦ م) الذي ابتدعها ، وهو الانجليزي وتشيكوف الروسي (١٨٦٠ - ١٩٠٤ م) .

ومما يميز هذا النوع الجديد حركة نقد متسعة النطاق في أوروبا ، كديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤ م) ولسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١ م) وكولدج (١٧٧٢ - ١٨٣٤ م) وهازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٤ م) وأدخل هليغل (١٧٥٧ - ١٨٤٥ م) المنهج المقارن في المانيا ، وبسطت المشاكل المسرحية على ضوء النتائج التي وصل إليها علم النفس ، والمسرح ولوازمه ، وانبعثت روح أرسطو العلمية التحليلية - للوصول إلى الحقيقة المجردة - إلى الوجود . وتنشعب سبل النقد المسرحي وتعدد صور تأليفه وأمكنتها وروعها . على أنها تعتمد بشكل تام على اعتبارات خارجية تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى ، واعتبارات داخلية تتصل بتركيب المسرحية ، وبين هذه الاعتبارات جميعاً اتصال وثيق .



فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ، ولا يقلدها تقليداً مقيداً بالزمان والمكان الواقعيين . وإنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة ، سواء من شخصيات أو أحداث ، ويؤلف بينها في فكره ويحركها في طام خيالي إلى نهاية محتومة ، فيقدم لنا صورة تمثل الحياة صافية من هوائها وتفاصيلها ، ومسيرة إلى غاية قد لا نلها في الحياة . على أنه يشارك في ذلك فنون أخرى من غنائية وقصصية . ولذا لزمّت زيادة هذا الترفيه بأن المسرح يقدم المسرحية للجمهور مجتمع في ظروف خاصة ، وله صفات قصية خاصة ، فالكاتب المسرحي يقدم مسرحيته عن طريق وسائل هي المسرح والممثل . وللحمل طاقة : وللتفريج طاقة . ووراء هذه العوامل ، عوامل عملية ، اقتصادية واجتماعية وصحية ، يحسب لها الكاتب المسرحي حساباً خاصاً .

قيمة المسرحية متمثلة بالتمثيل المسرحي ، وهي مناسبة له ، على أنه لا يجب أن تعتمد المسرحية في نجاحها على الممثل والأدوات المسرحية وجمال المناظر . وإنما للمسرحية قيمة ذاتية منفصلة عن التمثيل فالتمثيل والمنظر معتمدان على المسرحية . ويحدد الجمهور جاساً آخر من الوصلة التي يراها الكاتب المسرحي ، والطريق إلى الجمهور - كما يرى علم النفس - هو الإيجاء في اللفظ والعبارة ، والاتصال به عن طريق عاطفته لا عقله ، ومخاطبة خياله ، والسعي إلى اجتذاب اهتمامه بالمفاجآت والتشعُّع بالحياة دون كلفة . وفي مقدمة العناصر ذات الحيوية في المسرحية ، صور الصراع النفسي والجسمي في الشخصيات ، وأولها هو هذه الأنواع وأرقامها وأسمائها .

• • •

وتنقسم المسرحية بعد ذلك إلى فصول ومناظر وشخصيات وحوار . ويستلزم العرض المسرحي تقسيم المسرحية إلى فصول يشغل تمثيلها ساعتين تقريباً . تعرض فيها الحوادث عرضاً تمثيلياً ، وتركز حوادثه في كل فصل . ويجعل أرسطو الموضوع أهمية كبرى ، على أن للشخصيات صلة قوية بالموضوع . وكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به . ولا بد من انسجام هذا الموضوع وقوة تأثيره عن طريق هذه الوحدة . ولا بد أن تتضح بدايته ووسطه ونهايته . وأن تتضح الأسباب والمسببات ، وتعرض الافتتاحية في الفصل الأول ، سواء عن طريق حوار ، كما هي الحال عند شكسبير ، أو مفاجأة كما عند أمجيولس . على أن الموضوع يتحرك بعد الافتتاحية مباشرة ، ويمير نحو الأزمة فالانقلاب ، فالاحتفاف أو التعرف . ولا بد من تشبع الحوادث بالحياة ، ولا بد من تمثيلها تمثيلاً يصل إلى الجمهور عن طريق عواطفه . ويستعين الكاتب في ذلك بالمفاجأة والشك والصراع والتهمك المسرحي ، ويجب أن تتصل بالتطور الدائري للموضوع والشخصيات ، لا أن تتوارد عن طريق الصدفة أو الاقتران وتعتبر الشخصيات عن الموضوع وتتحرك في محله وتؤثر فيه . ويكسوها الكاتب بالحياة ويقابل فيما بينها ، ويبرز في تحليلها ويركز ، ممتنعين بالتشبع والإشارة والإيجاء لا الإطناب . ولا بد من أن نكون متسجعة الأقوال والأفعال ، صادقة التصوير .

وتنصر الشخصيات عن نفسها بالحوار، ولغة الحوار لغة فنية ليست كلغة الحياة العادية ، وهي إما شعر أو نثر أو شعر مرسل . على أن الشعر يغلب كتعبير للأصالة ، إذ هو أنس الوسائل للتعبير عن المواقف والأهواء ، وعن موضوع الأصالة . ويغلب النثر كأسلوب للملهاة إذ هي تتناول ما هو عقلي . على أنه قد يوجد الشعر في الملهاة والنثر في الأصالة تبعاً لمكانته الشخصية أو دواعي الموقف ، وفي الحالين لا بد من أن تكون اللغة نقية صافية مرتفعة عن مستوى الحديث العادي .

وليس الحوار غاية في ذاته ، إذ يخضع لدواعي المسرح وسيمات الشخصية ومعنى ذلك أنه لا يوجد لصفات غنائية خالصة . والكاتب المبتدئ يسعى إلى إحداث التأثير المسرحي عن طريق الشعر دون التشخيص الجيد والتطور الداخلي للشخصيات والموضوع ، ويعتمد المنظر على المسرحية ، بمعنى أنه يوضح ويحسم ما تستدعه الحوادث المسرحية ويتعاون الممثل . والمخرج ، وما يصور من مناظر وما يجهمز أدوات مسرحية ، من إضاءة وادوات ، على إكساب المسرحية ثوب الحياة وتجسيم ما سعى للكاتب إلى تصويره في طالع الخيالي التفكير .

المسرح المصري قبل تنويع

الباب الأول

١ - ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم

بشارة هيرودوت وبلوتارك إليه . اكتشاف كوتز وكورت وسليم بك حسن .
مميزاته القديمة . أهميته التاريخية . أهميته للمسرح اليوم .

ظلت صفحة الحضارة المصرية القديمة في طي الخفاء حتى كشفت عن بعض نواحيها الحفائر الحديثة بآثارها في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي . وترجت أوراق الردي في متاحف برلين ولندن والقاهرة فوصحت لنا نواحي هذا الأدب العامة . على أن الأدب المسرحي خاصة لم يستكمل صورته بعد ، رغم إلهارة هيرودوت المؤرخ الأجنبي وبلوتارك إلى وجود طقوس دينية قام بها الكهنة في المعابد ، وأكسبوها عنه عرض تمثيلي يعتمد قصصه من قصة إيزيس وبجنها عن أوزيريس . وهذا التفسير كانت تعوزه الشواهد والأدلة . كما كان يقف عند الصورة البدائية للمسرح المصري القديم دون أن يوضح تطوره . واستمرت فكرتنا عن المسرح المصري القديم على هذه الصورة حتى ثلثت الاكتشافات والبحوث التي قام بها إرمان وكوتز سنة ١٩٢٢ وكورت عام ١٩٢٨ وسليم بك حسن سنة ١٩٣٧ ودربتون ، وتتلخص بحوث إرمان وكوتز وكورت بما ذكرها عبد الغفار حمزة بأما ^(١) في أن إرمان عثر على نصوص تمثيلية تدور حول قصة حوريس وسيت ، واحتكام حوريس إلى جب بشكو إليه قتل سيت لأبيه أوزيريس . وتنتهي القصة ببعث أوزيريس إلى الحياة من جديد بعد أن انتقم حوريس له من سيت . واكتشف كوتز حجراً جنائزياً في أدفو ، أقيم له كرى الموتى ، ووقعت عليه العبارة الآتية « إبي أتبع أمتاذي وصيدي أين صار

دون أن أنصرف عن التمثيل ، فأنا أقف أمام أستاذي وصيدي وهو يمثل لإباده الحوار ولاصاعده . فإذا كان يمثل دور الإله مثلث دور الملك ، وإذا أمات فانني أحبي موتاه . واكتشف كورت نقشاً يمثل مشاهد من مسرحية دينية فرعونية مدونة على أوراق البردي في أربعين مشهداً ، تدور حول أوزيريس وأيزيس وحوريس وعدوم ست . وعثر دريتون على حوار صريح لمسرحية مصرية لا مجرد مذكرات أو ملاحظات عنها . ويدور موضوعها حول مأساة حوريس ولذغ المقرب له ، وتوصل إيزيس إلى الإله توت لينقذ ولدها من الموت . على أن أوسع دراسات للمسرح المصري القديم قد ظهرت على يد سليم بك حسن ، الذي عرض لأنواعها وفصلها بشكل واضح . وقد عثر على رسوم تمثل رئيساً لفرقة من الراقصين ينظر إلى ورق بردي بين يديه يراجع فيه حركات الرقص . (١)

وتدل هذه الشواهد على وجود التمثيل دي المشاهد المسرحية في مصر القديمة كما تدل على أنه ابتداءً داخل المعبد ثم خرج إلى اللعب ليسليه بتماجية بعض عبثون الدنيا . وكان يقوم بتمثيل المسرحيات ممثلون متجولون في أنحاء البلاد ، وكانوا يقومون بأداء بعض الرقص والفناء في الساحات أو في صحنون الدور . وتدل هذه الشواهد على وجود أكثر من ممثل في فرقة واحدة ، إذ تحتاج على الأقل إلى شخص يقوم بدور الإله ، وآخر بدور التابع وثالث ليقوم بدور القاتل . وبذلك يكون من التمثيل قد وجد بمصر القديمة قبل أن يوجد في بلاد اليونان . بل لا يستبعد صدق قول هيرودوت بأن المسرح الإغريقي قد استمد مقوماته الأولى من المسرح الديني الفرعوني . سيما أن العادتين المصرية القديمة والإغريقية الأولى متشابهتان إلى حد كبير . فأوزيريس الإله المصري القديم وبأخوس الإله الإغريقي يرمزان للخصب وفضرة الحياة . هذا بالرغم من أن المسرح الإغريقي القديم قد خرج إلى الحياة العامة وانفصل عن الدين ، بينما لم يخرج المسرح المصري القديم عن مجاله الديني ، كما تدل على ذلك الآثار التي بين أيدينا . وربما كشف البحث عن آثار أخرى تلقي ضوءاً على منفعات هذا المسرح وتطوره وأنواعه وأهله .

٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي في العصور الوسطى

طويت صفحة الحضارة المصرية القديمة ودخلت مصر تحت حكم اليونان قارومان . ثم فتحتها العرب في أوائل القرن السابع الميلادي ، ونشروا فيها أديهم كما نشروا دينهم ، ودخلت في زمرة البلاد الإسلامية وصيغت حياتها بصيغة الحضارة الإسلامية .

ويعتبر الباحث في تاريخ الأدب العربي في العصور الجاهلية والإسلامية الأولى على ظواهر أدبية نغمة إلى حد كبير تلك الظواهر الأدبية التي تطوّر منها المسرح المصري القديم ، والمسرح الإغريقي ، والمسرح الأوروبي في بدايته الثانية في عصر النهضة . فقد وجدت الآلة ووجدت الأصواق التي تناهد فيها الشعراء والمخيلباء الشعر والخطب في مواسم معينة من السنة . وقد اجتمع الإغريق في أعياد دينية مشابهة احتفالاً بأحوص إله الحمر بل عثر الباحثون على ظواهر مسرحية في العصور الإسلامية الأولى ذكرها السيد توفيق الكري (١) .

فوجد عند المعجم بعد الإسلام ما نشه المسرح ، إذ احتفل الشعبة من أنصار علي بن أبي طالب في يوم عاشوراء من كل عام بذكرى مقتله — وألقوا في هذه الذكرى رواية تمثيلية تبدأ بمخروج الحسين من المدينة ، وتستمر حتى يصل إلى كربلاء وتنتهي بمقتله فيها . ومضى الاحتجاج هذا اليوم باسم « روز قتل » أي « يوم القتل » وحضر لمشاهدة الفصل الذي يقتل فيه الحسين رجال الدولة وعلى رأسهم « الشاه » حيث شاهدوا الحسين وعائلته كالعساس وجعفر وزينب وسكينة وكانوم وأم إيلي . وعمر بن سعد وغيرهم . ومثلت القصة في ساحة نصبت فيها الخيام ورمحت عليها شارات الحداد ، ولعبها بقصد على القوم مقتل الحسين عبيد بنغيم يحزن تهيج له عواطف السامعين فيكون ويندون ونوحون ، ثم يطوف عليهم الشيخ بقطعة من القطن يلتقط بها دموعهم ، ثم تقطرها في قارورة تحفظ للاستشفاء بها عندما يمرض الشفاء ، وينتهي التمثيل بإحراق أنشاش في حواش الساحة التي مثلت فيها القصة على أنها كربلاء ، ويظهر في النهاية قبر الحسين مغشى بالسواد . وذكر ظاهرة تمثيلية أخرى في القصة التالية : —

قال عبد الرحمن بشر (كان في زمن المهدي رجل صوفي ، وكان عاملاً عالماً لا يترك

أسلوباً ولا صبيلاً للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وتهذيب الأخلاق ، وتربية النفوس إلاً فله . وكان يخرج كل يوم اثنين وخميس الى جهة بخارج بغداد ، فتجتمع عليه الطلائق من رجال ونساء وصبيان ، فيصعد قلاً وينادي بأعلا صوت : « ما فعل النبيون والمرسلون ، أوليسوا في أعلى عليين » فيقولون « نعم » فيقول « هاتوا أبا بكر صديق » . فيتقدم رجل فيجلس بين يديه فيقول « جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية » فقد عدلت فقامت بما أَرْضَى الله ، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنت الخلافة ، ووصلت حبيل الدين بعد حل وتنازع ، وفرغت منه إلى أوثق عروة ، وأحسن ثقة ، وفعلت وفعلت » ويذكر ما قام به من جليل الأعمال . ثم يقول اذهبوا به إلى أعلى عليين » . وينادي « هاتوا امرء » . ويتقدم رجل آخر فيقول : « جزاك الله خيراً » . وهكذا يأتي عثمان وعلي ومعاوية يزيد وعمر بن عبد العزيز ثم العباس ويحكم كلأ بفعله .) . ونسبه هذه الطواهر المسرحيات الاخلاقية التي أقامتها الكنيسة في بداية المصور الحديثة في فرنسا وأجارتها ، حين مثل القسس قصصاً مستمدة من التاريخ الديني لتهذيب النفوس ومحاربة الممصر الشعبي البذيء بوسائله .

ولم يخل الأدب المصري الشعبي في أيام المماليك من مثل هذه الطواهر التمثيلية . وأكثر ذلك في روايات خيال الظل إذ زعت إلى تمثيل قصة عن طريق الحوار . وقد كشف بول كاليه عن قصص كاملة كانت تعرض بطريقة خيال الظل ، وتشتمل على محاورات تدور حول حوادث القمص^(١) وذكر أن هذا النوع كان ملهاف الطبقات العليا قبل أن يكون ملهاف الطبقات الدنيا وتتوارد أخبار هذا النوع من الأدب في تاريخ مصر الأيوبي خادسة . فتذكر هذه المراجع أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل قد عهدا مشهداً من خيال الظل عام (٥٦٧ هـ) ١١٧١ م . ويذكر ابن إياس أن السلطان جقمق أصدر أوامره في عام (٨٥٥ هـ) ١٤٥١ م بحرق كل الشخصيات التي ظهرت في خيال الظل . كما ذكر أن السلطان محمد أبا السعادات طرب كثيراً لفكهاات خيال الظل لممثلها أبي الخير أثناء المولد النبوي عام (٩٠٤ هـ) ١٤٩٨ م . وقد اجتذب هذا النوع من التسلية السلطان سليم الأول بعد فتحه لمصر ، إذ حضر رواية تمثل إعداد طومان باي ، واصطحب معه الممثل إلى اسطنبول . وتعمد هذه القصص على

الحرارة وقد استعملت الرجل أسلوباً لما أحياناً ، والشمع أحياناً . فكتب الشيخ مسعود وعلي النحلة وداوود العطار وروايات زجلية . وكتب ابن دانيال روايات بالشمع والشمع . واتخذت هذه الروايات مواضيعاً من الحياة المعاصرة وفي حوادثها ومخفياتها . ففي رواية (غريب وعجيب) تعرض لمخفيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة ، ووصف كل رجل منته بطريقه فكاهية تذكرنا بطريقة الشاعر جيوغري تشومر الإنجليزي في القرن الخامس عشر في (قصص كاتربري) حيث عرض لمخفيات متنوعة خلال القصيدة . ولابن دانيال رواية أخرى هي (طيف الخيال) وبطلها هو الأمير وصال وثابته طيف الخيال الأحذب القصير . ويحلل الكاتب هاتين الشخصيتين تحليلاً طريفاً ، فيظهر مواطن الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية . ويعرض لتواحي اجتماعية عامة . وموضوعها اجتذاب الخاطلة للأمير بعروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها موهاء حين يزورها .

وهذه الروايات بسيطة في موضوعها وأخصاها وحوارها لتلام ذوق العامة ومستوى إدراكها .

على أننا لا نستطيع أن نقطع بوجود أدب مسرحي في الأدب العربي . ونكاد نقهر بوجود حائل حال دون تطور هذا الفن في المصور الجاهلية والإسلامية سواء في الآداب الشعبية أو الآداب العربية . رافدة . وإذا رجعنا إلى المصور الجاهلية وجدنا عادة أوثان وآلهة كما عند الإغريق . وإذا انتقلنا إلى العصر العباسي لمسنا اتصال الأدب العربي بالآداب الكلاسيكية . وانصل الأدب العربي بالآداب الأوروبية حين انتقل المسودون إلى الأندلس فلم يوجد في الأدب العربي فن يعتمد مستقل عن الشعر الغنائي ، واضح المعالم ، بين السمات . منجد بعض أسباب ذلك في العوامل الاجتماعية الخاصة بالعصر ، ومنها ما ذكره الأستاذ زكي طليمات من أن الوثنية الجاهلية الأولى بدائية معنى ومعنى ، فهي هزيلة التركيب ، ضحلة الغور لم تبلغ التناقض والتكامل الإغريقي ، ولم تحي وتكتب أبعاد إنسانية ومدلولاً فنياً يوحى بالجمال ^(١) وعلى ذلك لم يكن من الممكن أن يوجد مسرحي ديني ، ثم مسرح دينوي يعني

بفؤاد الآلهة والناس . هذا إذا أضفنا إلى ذلك قسوة الحياة الجاهلية التي هزلت الإنسان عن التعرف الفكري وبحث القيم المثالية العليا .

ووجد دين جديد بسيط التركيب لا إلهام فيه ولا تمقيب . وقد حمل أنصاره على نحو الآثار الجاهلية مادية ومعنوية محواً قائماً صيماً الأوثان . وبذلك وضع حد لما كان يمكن أن تنطور إليه الوثنية الجاهلية . ولم يخف الدين الجديد كرهه لقنوز النحت والزخرفة وما يقوم على تقليد مظاهر الطبيعة ونسخ نواحيها المختلفة، هذا إلى أنصار المجتمع الأسلافي إلى نشر مبادئه ومناهضة أعداء دينه . وصار القرآن محور الأدب في العصر الأول وطبع بطابعه التفكير الأسلافي، وهزلت العناية الجديدة الواحدة المبسطة المتقشفة بمناهضة الوثنية ذات الآلهة المتعددة، وما اتصل بها من طقوس، ووضعت مكانها محارها البسيطة، ومعنوياتها القوية . واستمر هذا الاتجاه في العصر الأموي حتى العصر العباسي . وابتدأ الاتصال بالآداب الإغريقية من القرن الثاني حتى القرن السادس للهجرة ، وفيه ترجمت العلوم والمعارف المختلفة ، ولكننا لا نجد فيها مسرحية واحدة مترجمة ، وتلك ظاهرة تدعو إلى التساؤل عن التناقص عن الاطلاع على النوع المسرحي في الأدب الأغريقي . ويعلل الأستاذ أحمد بك أمين هذه الظاهرة بقوله : « لقد كان تأثير الآداب الكلاسيكية في الأدب العربي ضعيفاً إذا قيس بتأثير الفلسفة والعلوم اليونانية . وإن بعض أسباب هذه الظواهر هو أن الفلسفة والعلوم طليعة . والأدب قومي . والفلسفة نتاج العقل ، والعقل قدر مشترك بين الأفراد والأمم وإن اختلفوا في أنصبتهم منه ، والمنطق الذي يضبط هذه العلوم يستسيغه عقل الناس جميعاً . أما الأدب فلهنة العواطف . وليس للعواطف منطق يضبطها . والأدب ظل الحياة الاجتماعية . ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة تمتاز بها عن حياة الأمم الأخرى في أهكالمها ورمانيها . من أجل ذلك تذوق العرب منطق أرسطو، وطب جالينوس، وإلياذة هوميروس . وسبب ثالث يصح أن يكون ، هو أن الأدب اليوناني أدب وثني فيه آلهة متعددة ، وفيه عبادة أبطال ، والقنوق العربي حين ترجمت هذه الكتب ، ذوق مسلم لم يستغ هذا النوع من الأدب الوثني » (١) .

ومن الواضح أن أقوى هذه الأسباب هو السبب الديني وإحساس العربي بأنه ليس بحاجة إلى الاستزادة من أدب غريب لا يستطيع تذوق آثاره . بحيث أنه لم يتأثر في جوهره حين انتقل إلى الأندلس . فقد نظرت قرطبة وأهيلية دأباً إلى بغداد والشرق حيث الوطن الأول . ورغم تأثر العرب بالفنون الفريسة في البناء والرخفة والنحت والتمثيل والرسم والموسيقى وأثروا فيها ، إلا أنهم لم ينجحوا نهجاً أدبياً جديداً في تمثيل مبعثه عقيدة مخالفة لمقيدتهم . فما زال الأسلام ملأ قلوبهم وعقولهم وموجهاً لآدابهم . وقد سيطرت هذه النزعة الأسلامية العامة ، والاتجاهات الأدبية ، على الآداب الأسلامية في أنحاء الامبراطورية العربية ، وتمدى تأثيرها إلى الآداب الفصية .

القرن التاسع عشر . إذ جنح إسماعيل بلها إلى نقل مظاهر الحياة الأوروبية إلى مصر ونواحي حضارتها المختلفة .

وحظي التمثيل والفناء ببناية خاصة من جابه . فافتتح مسرح (الكوميدي) عام ١٨٦٩ ، حين احتفل بافتتاح قناة السويس في هذا العام أيضاً . ثم أنقأ مسرح الأوبرا عام ١٨٧١ ومثل في هذه المراح جماعة من الممثلين والممثلات أحضرهم من أوروبا . ويحفظ لنا التاريخ اسم أول مسرحية مثلت بدار الأوبرا ، أمام ضيوف مصر الأجانب وهي مسرحية (ريجوليتو) . وعهد إسماعيل بلها إلى فردي - الموسيقار الإيطالي - بوضع موسيقى لأوبرا مصرية ، كلف الملامّة الفرنسي ماريث بلها بتأليفها ، وهي المسرحية المعبودة (مائدة) وقد ألقت باللغة الإيطالية . وطبع على غلافها ما يأتي (مائدة - أوبرا في أربعة فصول وصبعة مناظر من تأليف ا . غيملاسوني وتلحين الكومنداتور ج فردي . كتبت بأمر ميمو الخديوي بمسرح الأوبرا ، وستمثل بالقاهرة لأول مرة في ديسمبر ١٨٥١ ، وعدد صفحاتها ٩٥ صفحة صغيرة ، ومنها نسخة بدار الكتب المصرية . وترجمت المسرحية بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية . ثم ترجمت إلى اللغة العربية سنة ١٨٦٨ م و (١٢٨٨ هـ) بواسطة أستاذ التاريخ بدار العلوم وصاحب جريدة وادي النيل ويدعى أبو السعود أفندي .

ولا نعلم عن الشخصية التي كتب إسمها على هذه النسخة كثيراً ، فهي شخص آخر غير مريت بلها . على أنه توجد وثائق تاريخية تثبت اهتمام مريت بلها في التأليف ، فهو الذي اخترجها من أوراق البردي . وقد كتب إلى أخيه في ٨ يونيو سنة ١٨٦٩ يقول : « هل تصدق أنني وصفت أوبرا عظيمة يؤدي فردي موسيقاها ، ثم تمثل في مسرح القاهرة في فبراير القادم ؟ إن الخديوي ينفق مليوناً - لاتدمش ولا تسخط - فإن ما أقوله صحيح حقاً » . وورد في كتاب له يضم طائفة من رسائله وذكرياته الخاصة واسمه (خطابات وهدايا) ما يثبت اهتمامه في وضعها وتوقيه في إخراجها .

وقد استندى مريت بلها أخاه ليساعده على إعداد الرواية التي اعزم عرضها في سنة ١٨٧٠ على مسرح الأوبرا المصرية . ولم يتم تمثيل المسرحية كما كان مقرراً لها إذ لم يتم إعدادها ، ومثلت بدلاً منها في نوفمبر سنة ١٨٦٩ مسرحية « ريجوليتو » التي وضعها فردي .

وهب حريق في دار الأوبرا في الليلة التالية وأتلف بعض أثاثها وأرباعها.

ومسرحية مائدة مأساة تصور حول مائدة ابنة ملك الحبشة الأميرة في مصر وراداميس قائد جيش فرعون، وهي مأساة تنفذ من حيرة مائدة بين هواها ووطنها، وحيرة راداميس بين هواه ووطنه وهي مليئة بالمواقف الإنسانية وبصور من الصراع النفسي، وتدير العقدة وتحمل بيراعة فائقة.

وعهد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزيئية، وجمع الفرق التمثيلية، وصرف لها اعانات. فانتشرت المسارح الأهلية منذ ذلك الوقت. وانهض عهد إسماعيل وتطور المسرح من بعده، وأتت إلى مصر فرق من الممثلين والممثلات من سوريا يمثلون روايات مترجمة، مثل فرقة أبو خليل القباني ومارون وسليم النقاش.

وقد انحدر إلينا التمثيل والتأليف المسرحي العربي، كما يذكر الأستاذ زكي طليمات، من سوريا بحكم اتصالها بأوروبا عن طريق التجارة وتعدد الممرات بين أهلها وبين دول الغرب. ويرجع الأستاذ حسين هنيق، أن أولى محاولات التمثيل المسرحي العربي هي مسرحية (البخيل) التي كتبها وأخرجها وأشرف على تمثيلها مارون النقاش سنة ١٨٤٨، وتبع هذه المسرحية بمسرحيتين هما (أبو حسن المغفل) و (الحسود). وللاولى أصل معروف وهو مسرحية مولير (سيد من الطبقة الوسلى)، ولم يعرف النقاش بالضبط مرجع المسرحيتين الباقيتين رغم ما يدل عليه التركيب من صبغة غريبة.

ونظرة عامة إلى مسرحيات مارون النقاش تدل على أنه لم يترجم هذه المسرحيات ترجمة دقيقة، وإنما عرّبها بما يتفق واللفظ والنق المهي - وجارى هذا الذوق في وضع مقطوعات غنائية خلالها تنفى مصحوبة بعرف الموسيقى.

وأغلب الظن أن التمثيل قد انتقل بعد ذلك إلى مصر على يد سليم النقاش من أخيه الذي ورد إلى مصر في عصر إسماعيل بعد إنفاء الأوبرا. ومثل أمام الجمهور المصري مسرحيات مشابهة للمسرحيات السابقة، وهي في معظمها مسرحيات مأخوذة عن المسرح الفرنسي ومترجمة بأسلوب لم يخل من بعض الزكاة مثل (أندرومك) و (الظلوم).

وقد حاصر هذه الفرقة كاتب مصري من أصل امرائيلي هو يعقوب بن روفائيل أو -

أبو نضارة . وقد أنفأ سنة ١٨٧٠ ، بمعاونة الخديوي إسماعيل ، أول مسرح عربي بالقاهرة .
ولقبه إسماعيل بلقب مولير مصر ، وجمعه على العمل ، فألف اثنتين وثلاثين رواية هزلية
غرامية منها ما هو في فعل واحد ، ومنها ما هو في خمسة فصول . ومسرحياته مصرية عن
مسرحيات مولير وبعض المسرحيات الأوروبية ، مع صبغها بصبغة مصرية فاجعة حوّرت
لتتفق والذوق المصري ، حتى استعملت اللغة العامية في المسرحيات المنتقاة . على أنه نجح
إلى حدّ كبير في جعلها تتصل بالجمهور المعاصر ونقد عيوبه . وبذلك يكون أول واضح
للمسرح الفكاهي الانتقادي رغم لغته العامية .

ويبرز من بين كتاب المسرح أحمد أبو حليل القباني الذي وضع مسرحيات مقتبسة من
التاريخ العربي ، وأدخل فيها الكثير من الأناهيذ ومناظر الرقص في دمشق . واصطهد من
اجل ذلك اضطهاداً عديداً ، فانتقل إلى مصر بمسرحه الذي يشبه المسرح السابق من ناحية
الصنعة والأسلوب ، ويختلف عنه من ناحية اقتباس مواضيعه من التاريخ العربي والأدب
الفصحي . وأنت مسرحياته أضعف في حبكةها وبيانها من المسرحيات الأولى ، إلاّ أنه كان
أرقى لغة من المسرحيات السابقة ، فاستعمل السجع والنثر والشعر دون شرط ولا قيد :
ويعتبره بعض النقاد أول كتاب المسرح الغنائي العربي .

وهكذا أنت المرحلة الأولى للمسرح المصري من سوريا ودمت الصورة العامة والمثل
الأعلى للاتجاه المسرحي الغنائي ، متوخية سهولة الودع وتأليف الأغاني وسهولة الحوار
والانتفاع بالموسيقى .

فبعد أن ابتدأت النهضة المسرحية ، وتمددت المسارح الأهلية ، مثل دار التمثيل العربي
التي أسسها ومنزل بها وغنى فيها سلامة حجازي ، وجدت مدرسة من المترجمين والمؤلفين في
مصر . ففريق نهج منهج الترجمة مستعملاً اللغة العامية وسيلة لتأليف ، وفريق استعمل
الرجل ومعرض فصول المسرحية ومناظرها ووضع فيها أناهيذ تفتى ، وفريق ثالث نهج منهج
المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي والأدب الفصحي مستعملة اللغة العربية الفصيحة
والسجع والنثر وسيلة أدبية لما عني بالجمهور يستمد منه مواضيع مسرحياته . ويمثل الفريق

الأول محمد عثمان جلال ، والثاني حامد الصدر وإبراهيم الطراباسي ، ويمثل الفريق الثالث فرح أفلون وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور .

ويمكن تقسيم التأليف المسرحي بفصل عام إلى مسرحيات غنائية ومسرحيات اجتماعية . أما المسرحية الغنائية فقد عملت على تطورها وهيوعها عوامل اجتماعية . فقد هاج في المجتمع المصري في أواخر القرن الماضي وبعد بداية القرن الحاضر الغناء والموسيقى واهتبر أمر المغنين والموسيقين ، مثل عبده الحامولي والشيخ سلامة حجازي وغيرهما . وأقبل الجمهور على ممتع حفلات المغنين اقبالاً قوياً . وسائر الغنون والموسيقبون هذه الماطفة رغم اعتماد الموسيقى في الأعم الأغلب على صوت المغني ، ولم تستقل بنفسها وتتبع قواعد فنها . وجمع هذه النزعة الغنائية ما صاحب القصص الشعبي كقصص عنتره وأبي زيد الهلالي من توفيق على التنيارة . وغدت هذه القصص بما يصاحبها من غناء ساذج بسيط وموسيقى فطرية . عاطفة الشجن الشرقي والشعبي القريبة من النفوس . وكان من المناظر للآلوفة أن يجتمع ثر من الناس إلى قصصهم يقص قصص الشحمان والأبطال ، ويتنوع في صوته وينغدد ويغني ويحاكي الشخصيات وألوان الحوادث التي يروي عنها . والمكسبت هذه الاتجاهات في ميول الجمهور في المسرح المعاصر وأبرزها الغناء والموسيقى . سيما وأن المسرح في بدايته قد صابر ذوق الجمهور وخضع لدوقه . وخير من يمثل هذا الاتجاه سلامة حجازي ، الذي انتقل من الغناء إلى المسرح ، وصاحب معه شخصيته كفنر ، وافتتح دار التمثيل العربي ليغني بها ويمثل . على أنه غنى كثيراً ومثل قليلاً . ونظرة إلى مسرحه تدلنا على عناية بظاهر المسرح من مناظر جميلة وملابس للممثلين رائمة ، كما تدل على اعتماد الكبير على الغناء والتلحين لا على فن التمثيل . ويرى الأستاذ سليمان بك نجيب أنه أول من وضع أساس المسرح المصري الشعبي . إذ لم يكن المسرح قبله على جانب كبير من الأهمية . كما كانت القيادة فيه لآبناء سوريا وبناتها ، وقد حفظ لنا التاريخ أسماء فرق أخرى تغني فرقة سلامة حجازي من حيث الصنعة والاتجاه ، كفرقة عزيز عيد واسكندر فرح .

وكتب لهذه الفرق جمهور من المؤلفين والمترجمين وعنوا في تأليفهم وترجمتهم بميول الجمهور وطبيعة الممثلين والمسرح . فآخذ البعض الزجل أسلوباً لترجمة حتى يفهما العامة ،

وأتخذ البعض الجمع والضم أسلوباً لترجمة والتعصير ، ملاحظاً بذلك ميل الجمهور ومعظمه من نشأ على الثقافة الأثرية . ويمثل الفريق الأول محمد عثمان جلال الذي متى بأن تتخلل مسرحياته (أدوات نضى) ، وقال في مقدمة مسرحيته « وجملت نظمها بفهمه العموم ، فإن اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام ، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام » وهذه بداية مترجمة هي (أفغانية) تمثل صنفته .

أغاثمنون أنا الملك الهى بصحك يا سى . قوم عوفدا أركاس الهى حلّ بى
أركاس به . د الملك جالى يصحبنى صحيح وله بتصحى قبل ديكتنا ما يصح
النور عققش والناس ما صحت وكل أبواب الخيم ما اتفتحت
ياريت على دا يكون الريح طلع ويكون دى. لدعا منى سمع
أغاثمنون سعيد فى الدنيا الهى برضى بالقليل ولا يكون زى الملك حله تقييل
يعيش منهنى براحة السر دوم والرزق من ربه يجيله يوم بيوم
وبلاحظ فى الترجمة أن المترجم لم ينفقيد بالأصل الذى ترجم عنه وإنما ضمّر الضمّ ضميراً
قوياً ، كاد أن يفقد ما صبقتها الأصلية ، كما أنه اتخذ الوحدة فى طرقت البيت ، كما فى الأصل
الغرمى . وترجم على هذه الطريقة « النقاء » لولبير ، و« طرطوف » تحت اسم « الشيخ
متوف » له أيضاً و« حرمان » تحت اسم « حمدان » .

ويبدأ اتخذ محمد عثمان جلال الزجل وسيلة أدبية موسيقية تعبّر عن الحوادث والشخصيات
وأتخذ قمر آخر من المترجمين والمؤلفين السجع والضمّ أسلوباً موسيقياً آخر لتأليف والترجمة
ومن ذلك مسرحية « طائفة » ترجمة خليل النقاش وهذه بدايتها تمثل صنفته .

إداس : ليت فى هذى الحروب ألتقى بالفتحي ثم أحظى بحبيبي وعذابى يفتحي
الكهنة فى داخل المعبد ينفذون

أيها الفتاح هبنا نعمتك ورحيم أنت أظهر عظمتك
أيها الفتاح يا نعم النصير أنت فى حال برايك بعير
أهدنا سبل الهدى نعم النصير وأضل الخضم وابذل رحمتك

إداس لنفسه : آه لو أوحى الآلهة بأننا لنهزم لا أكتمل سعدى ، وصلها مع ذلك ثم

قصدي ، ها هو ذا مفيس رئيس الكهنة خارج من لدن الآلهة بكل احتفال فلنأله سام
يكونون أوحوا إليه بالتخاذل قائداً تبهر في التزال ، فتكوز قد صدق ألهو ،
فأبلغ قصدي ومراي .

فأزالت الميزة الفنائية الموسيقية مسارة قصنة المسرحية ، وتجاري بذلك ميول
الجمهور ، وطبيعة الممثل والمشرح المعاصر . ويمكننا أن نضع في هذه المجموعة ترجم
(الأمير المنفي) و (تاجر البندقية) و (القيلة الثانية عشر) و (البر وهملت) ترجمة اسكندر
قلدس ، وكامل حنين عن شكسبير ، و (العاطفة والانتقام) لميخو دومينيك و ترجمة أطاون
زكري ، و (فتح الأندلس) لمصطفى كامل وهو طالب بلخفوق (سنة ١٨٩٢ م
١٣١١ هـ) و (الهنا بعد العنا) لعبد الله فكري (١٩٠٢ م — ١٣٢١ هـ) وتدور حول
اسلام عبد الله مينو ، و (الظلوم) لسليم خليل النقاش (١٩٠٢ — ١٣٢١ هـ) وقد طرد
بسببها من مصر ، إذ ظن الخديوي إسماعيل أنها قد رُضت . (وحسن الحرفا والظهور بعد
الخفا) لحامد الصدر ، وابن زيدون ولادة لبراهيم الطرابلسي سنة ١٨٩٨ م —
(حسام الدين الأندلسي) لسعيد الطرابلسي سنة ١٨٩٥ وغيرها . وليست تواريخ
المسرحيات هي تواريخ تمثيلها وانما هو تاريخ طبعها عقب تأليفها بقليل أو كثير .

ويمكننا اعتبار هذه الفترة من التاريخ المسرحي المصري فترة المسرح الفنائي التي تمر به
كل أمة في بداية تاريخها المسرحي ، بحيث يظلب فيها جانب الموسيقى والفن والالفاظ على
جانب الإجابة المسرحية . ولكنها مرحلة مهدت لظهور مسرح على جانب من الرقي الأدبي .
وحدث ذلك في مصر حين أقبل المتقفون على التمثيل مثل عبد الرحمن رهندي ، وعزيز عيد .
على أن مؤرخي المسرح يمترون جورج أبيض بداية المسرح الجديد ، فقد أتى من فرنسا
حاملًا معه طرقات جديدة في الإلقاء والإخراج والتمثيل ، متأثرًا في ذلك بدراسته في
فرنسا ، في مسارح الكوميدي فرانسيز وغيره . وكون حوله فرقة من الشباب المتقف
ومنهم أفراد كانوا من قبل في فرقة سلامه حجازي : مثل عبد الرحمن رهندي وزكي طليبات بك
وفؤاد سليم . وارتقى التمثيل في مسرحه لوقتًا كبيرًا إذ مثل خير المسرحيات المترجمة
والمصرية . ويمكن اعتبار مسرحه بداية المسرح الاجتماعي الذي جنح عن التمثيل الفنائي إلى

تمثيل مسرحيات نثرية اجتماعية . فترجت له مسرحيات مولير ومسرحيات شكسبير ، وألفت له مسرحيات شرقية . فكتب له فرح أنطون (مصر الجديدة ومصر القديمة) ، وإبراهيم رمزي مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدونة) و (قلب المرأة) .

وهكذا مهدت الحركة المسرحية الفنائية لظهور مسرحيات على جانب من الرقي الأدبي تمثل نواحي المجتمع المعاصر ، وتستمد منه أحداثها ومخضباتها ، وتمنى إبراز المفردات الرأقي والتحليل النفسي والقبضة الأدبية والانسانية ، ومن هذه المسرحيات مجموعة كتبها محمد تيمور مثل (العشرة الطيبة) (وعبد الستار أو الهاوية) . ومنها مسرحيات أخرى لأبراهيم رمزي مثل (بنت الإخشيد) و (دخول الحمام) و (صرحة العقول) ومسرحيات عباس علام مثل (الشريط الأحمر) و (عقاء العائلات) و (آلامود) ، ومسرحيات حسين رمزي مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة) . وتتميز هذه المسرحيات من الناحية المسرحية بعمق الدراسة وجودة حركة الحوادث المسرحية وحساسة الموضوع وحلوه من الحشو ، وقوة الصبغة المحلية فيه ، وترتيب الفصول والمناظر . ولو أن العمل في تحليل الشخصيات وسبر سمورها وعواطفها ما زال في بدايته ، وإعماها في ذلك تسعة الخسرة المكتومة بالمران الطويل في هذا الفن الشاق . وهذه مسرحية (مصر الجديدة) فرح أنطون . ونظن أنها أول مسرحية شرقية عصرية في تأليفها وحوادثها وتمثيلها . ونعم دياجاجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديدة . وقد مثلتها في الأوبرا لأول مرة فرقة جورج أبيض في ٥ من أبريل سنة ١٩١٤ ، ولاقت اقبالا هديداً من الجمهور .

وقد كان في سبيل المسرح عقبات استطاع الكتاب تذليلها إلى حد كبير . وأولى هذه العقبات هي اللغة . فهي الوصلة الأدبية التي تتحدث بها الشخصيات . وقد عبر كاتب المسرحية السابقة عن هذه المشكلة بقوله : وإذا كانت الرواية تأليفاً وإنشاء ، وموضوعها عثرون من لغتهم المحكية باللغة العربية العامية - ولا أقول هجونهم - إذ ليس لكاتب البلاد القريبة منا أحد أحق في الكلام في هذه الشؤون... وإذا جئنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى خرجنا عن الطبيعة التي ما ألدت الرواية التمثيلية إلا لتقليدها ، وخالفنا الواقع في ذلك ، وصورته . وفي هذا عدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية ، وكيف يستطاع

مثلاً جعل (خريستو) في مصر الجديدة ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمي ، وما يكون رأي معاصدي هذه الرواية إذا صمموا فيها لساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمين والخادمات والبرابرة والسكران المترنحين ، بل والسيدات في خدورهن ، ينطقون باللغة الفصحى . ثم رى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد ، كما هي وظيفة دور التمثيل والمارسح ، وقعنا فيما هو أهد وأنكى : وقعنا في إحياء العامية وإضفاف الفصحى ، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها هذا بجرى الدم في المفاصل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي .

وانتهى الكاتب إلى اختيار أمر وسط ، فاصطلح كما ذكر على جعل أشخاص المسرحية يتكلمون تبعاً لتربيته ومعارفهم وأحوالهم ، فتحدث أشخاص الطبقة العليا بالفصحى وأشخاص الطبقة الدنيا بالعامية ، ولكل عذوبة وحلاوة ، ولغة الفصحى جمال وجلال يصلح المواقف العالية والحوادث الفاجعة . على أن ذلك أدى إلى مشكلة أخرى ، فلا يعقل أن يرد السيد على خادمه ، أو الخادم على سيده بالعامية والفصحى معاً ، فجنح الكاتب في هذه المواقف إلى ما سماه « الفصحى المخففة والعامية المشرفة » .

وأما العقبة الثانية فهي الجمهور الذي اعتاد رؤية المسرحيات المقفمة بالفرائب والمعجائب والمبالغات والناصر الشرقية والمحسنات والغناء والموسيقى ، مما هزل الكاتب عن الدرس السمكولوجي الدقيق ، في حادثة واحدة مما سمكة من جميع جوانبها ، وتخرج جوانبها من بعضها خروج الأزهار من أكامها مما جعله يوسع لوحة مسرحياته طولاً لا عمقاً ، وحمل طام مواضعه متشعبة متنوعة مع وجود عنصر وحدة فيها ، فقد جعل فكرتها الأساسية وجوب الإقدام والعمل والنشاط والجدة حتى في أحيائهم الأوه ، كما ذكر في مقدمتها بوضوح . وتلك أول مسرحية فعالة سمعت إلى حل مشكلة اجتماعية يصح أن ندميها بالادراة الحديثة وتبعها في هذا الباب مسرحيات نهجت منهجها من حيث الاتصال ، مشاكل المجتمع وإحكام العقدة والأزمة ، ولتطور والحل ، وعرضها حياة ذات أبعاد ، بين أزجتها وبيئاتها مقابلة فيها كثير من الصدق ، على أنها لم تبلغ من التعقيد الفني وعمق المدلول وخلوده نصيباً عظيماً .

الباب الثاني

المسرح عن سوري

الفصل الاول

١ - شوقي^(١)

ناصر شوقي فجر هذه النهضة المسرحية وتطوراتها المختلفة منذ عهد إسماعيل حتى عهد الملك فؤاد . وتأثر فنه بأحداث العصر السياسية الخارجية . ويذكر الدكتور محمد حسين هيكل بأنها أنه ولد بباب إسماعيل وعقب في جاء . ودرس في مصر إلى نهاية المرحلة الابتدائية والثانوية ، ثم درس طميين بمدرسة الحقوق ، فطاميين بمدرسة الترجمة ، ثم أرسل على نفقة الخديوي توفيق إلى فرنسا ليتم علومه فيها عام ١٨٧٧ ، ثم قضى طميين في مونتبيليه ، زار إنجلترا في أنثائها حيث مكث فيها شهراً . ومرض فاستشفى بالجزائر مدة أربعين يوماً ، ثم رجع إلى باريس ودرس فيها طميين آخرين وماد إلى مصر سنة ١٨٨١ ، ومكث فيها حتى نفي إلى برهانون بإسبانيا سنة ١٩١٥ ، وأمضى فيها نحواً من خمسة أعوام ثم رجع إلى مصر . وساح في الشرق وأوروبا وتركيا وتوفي بمصر عام ١٩٣٢ .

وتأثرت شخصيته بالعوامل السياسية الخارجية ، وفي مقدمتها تركيا أوكما سميت في القرن التاسع عشر بالرحل المريض . فقد صارت هذه الدولة مطعماً لدول أوروبا . وقد حاول محمد علي بأنها أن يستولي عليها ، فوقفت الدول القريبة أمامه وحطمت الأسطول المصري . وخلصت عن تركيا معظم ممتلكاتها فاستقلت عنها اليونان وبلغاريا . وكانت تركيا على وهكذا أن تترك أوروبا كلية لولا قيام الحرب بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٦ ، فاستطاعت أن تحتفظ بذلك الجزء الصغير حول القسطنطينية ومضيق البسفور والاردنيل . وأحدثت هذه الأحداث أثرها في الشرق

الإسلامي عامة ومصر خاصة ، ونظروا إليها نظرة القبة الدنيوية ، فكان السلطان رمزاً للخلافة الإسلامية وعُصمت الأنظار إليه في عطف ظاهر واتخذ صراعه مع الدول الغربية شكلاً حرب صليبية جديدة أو حرب بين الشرق وبين الغرب . وقد عبر شعبي عن هذه الحوادث تعبيراً قوياً مخلصاً بحكم الدم والدين والفتنة .

أما من حيث العوامل السياسية الداخلية التي أثرت في عقلية شعبي وفي فنه فهي الحركة القومية المصرية التي ابتدأت بظهور العلماء في عهد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ حتى خروجها ، ثم في عهد محمد علي باها ، واتساع أفق هذه النهضة في عهد الخديوي إسماعيل ، وانصال مصر بأوروبا اتصالاً قوياً مباشراً ، وازدياد هذه القومية بالتدرج أثناء الاحتلال الإنجليزي لمصر منذ سنة ١٨٨٢ ، وأذكارها اليهود التي نكبتها إنجلترا بعد دخولها مصر ، وعول الخديوي عباس حلمي عند قيام الحرب العظمى الأولى ، وفي زعماء مصر ومفكرها خلال الحرب حتى حصلت مصر على اعتراف مبدئي باستقلالها فيما يعرف بتصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ . وكان من الطبيعي أن تلاقي هذه الحركات صدًى في نفوس شعرائها وكُتّابها ومفكرها .

وإذن فقد تأثرت فسيحة شعبي بالبلاط الذي نشأ فيه ، وتربى تربية مترفة ، وأخلص للعرض الذي شمله برابته فأخلص له ، كما تأثرت بحبه للأترك . وقوى من ذلك صلة الدم التركي الذي جرى في عروقه . كما تأثر بالقومية المصرية التي شاهدها نموها ، فظهرت هذه النزعات جلية واضحة في ديوانه ومسرحياته . فقد عبر عن رأيه في الخلافة كهبط الحكمة والإلهام ، وموئل الأسلام ، وتحدث عنهم أكثر مما تحدث عن العرب بحكم قوة الدم وصلته بالخديوي ، وتحدث بعد ذلك عن مصر وآثارها ، واقتصر بمجدها ، وأصف على فترات ضعفها ، على أننا نلص بوضوح أنه التهب حماسة من أجل الترك أكثر مما التهب من أجل مصر ، وعنى بالجامعة الدينية الإسلامية أكثر مما عنى بالوطنية المصرية .

وتأثر شعبي بالنهضة الأدبية التي بدأت بمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حين التقت مختلفات الثقافة الترمونية والأغريقية واللاتينية والعربية ، واتركية ، وابتدأ صهرها البطني في كيان الشخصية المصرية ، الرجحية الجوانب ، المتعددة النواحي . ومادد على

ذلك الأزهر بما فيه من مخلفات التراث العربي ، والصحافة ولغتها المبتصلة التي هبطت إلى مستوى العامة غير المتحضرة ، من ساعدت الحركة القومية على إعلاء مداركهم وتفتح أذهانهم للملاحظة وصقل عقولهم بالإنماط السهلة المؤثرة . وصاحب هذه الحركة نهضة للأدب المصرية والعربية من كُتّاب وشعراء ، وإحياء لقصر القصص وأساطيرها ، ووجدت الموسيقى الشرقية ، وابتدأ تطورها في ذلك العهد ، وقد ظهر أثر هذه العوامل في المسرح المعاصر بوضوح .

ومن البديهي أن تظهر في مسرح عروقي الذي انعكست فيه آثار تركيته بمحاولة بالدفاع المستمر عن الملوك وتبرير أعمالهم وإحاطتهم بهالة من الجلال والمظمة والمدمج ، كما انعكست آثار إعلاميته المنسجمة الآن ، والعناية بتغليب التفضيلة على الرذيلة ، سواء في نفوس الملوك أو الشخصيات الأخرى ، فدافعت كليوباترة عن نفسها ، ودافع الأمويون عن سيادتهم . وكفّر فرعون مصر عن آثامه ، وانتحرت ابنته ندماً . ومن الواضح أن عروقي أظهر حسناتها بكثير من المبالغة وصوّر عبورها بكثير من المداورة . وتظهر النزعة الإسلامية حلية حزين يقبل قائد الأحطول الرومي إلى علي بك لمساعدته ضد أعدائه ، فيرفض مساعدته من مخالفته في الدين ولا تظهر مصريته واضحة جليلة بشكل فعال إذ غفل عن ذلك بالدفاع عن الملوك ، ولم يستطع تصوير الشخصية المصرية أو حياة الشعب ، أو تصوير آماله وآلامه ، أو التمييز عما يحيش في نفسه إذ عاش في عزلة عنه ، وإعنا لجأ إلى التاريخ والأدب ، واحتار منه ما لا يم . واجه وطبعه من ملوك وشعراء .

وقد حاول وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، كما تدل على ذلك القصة الآتية : يقول الإسناد أحمد عبد الوهاب أبو العز^(١) في ٢٥ ديسمر سنة ١٩٣٠ ، جاء أفندي بهذا المظروف ، ففتحنه فإذا فيه رواية علي بك الكبير ، تأليف الفقيد من ثلاثين سنة . وقال لي اقرأ لي بعضاً منها . فقرأت له صحتين قال علي أثرها ، لو أعطاني ربي الصحة ، بدلتها بأخرى . ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم . ولم نعتز على هذه المسرحية . على أنها تدل على عيشين هامين ، أو لم يوجد فكرة التأليف المسرحي في نفس الشاعر منذ هبابه ، وثانيهما أنه لم ينجب

بهذه التجربة الأولى فزم على نصيرها، وحق ما عزم عليه رغم أهميتها التاريخية، وانصرف عن ذلك بتأليف بعض القصص وقصائد الشعر التي نشرها في ديوانه (الذوقيات). وربما كان لعدم رقي الجمهور الثقافي أو وجود المسرح المصري والممثلين المعربين أثر في ذلك، وربما أن الشاعر أثر جانب المحافظة على جانب التجديد، ولم يأنس في نفسه القدرة بمدى على التأليف المسرحي الذي يحتاج إلى دواصة وخبرة وصبر من جانب المؤلف.

على أنه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها، حين ارتقى مستوى المسرح والجمهور واتسع تقوده ونشاطه، وكثر الإقبال عليه، وتشجيع الناس له، والدعوة إلى التجديد الأدبي. ولكنه وقد مارس الشعر الغنائي التقليدي لمدة طويلة، لم يستطع أن ينتقل إلى التأليف المسرحي طرفة. فاتجه إلى الغناء. ثم انتقل إلى المسرح حاملاً معه تقاليد فنّه الغنائي القديم، وحاول أن يكييفه المسرح، واعتمد على مقومات هذا الشعر الغنائي في إحداث التأثير المسرحي، ولم يترك الاعتماد على الشعر في مسرحياته، وإنما تطور في نطاقها فنه المسرحي، مثل إحكام الموضوع ووحدة التشخيص وبراعة إدارة الحوار.

٢ - شعره الغنائي

جوهره : روائع الشعر الغنائي العربي مادة وشكلاً. تطوره في مجال موسيقى من تقليد وتوايد إلى تجديد. نواحي التقليد والتوليد تلغ ذروتها في الاندلس. التجديد ومناحه ودواعيه الاجتماعية. النواحي التي حدد فيها شوقي. الفسح والحكاية. أدب الحياة الخاصة والأدب المسرحي.

نشأ شوقي في عصر تلقى ما خلفه المقول من بقايا التراث العربي، وحاول أن ينفخ فيه روح الحياة بعد أن علاه الصدا. وقد ابتدأت حركة الإحياء من قبله على يد محمود سامي البارودي بها.

ثم استمرت حتى بلغت ذروتها في شوقي وحافظ، وكان المثل الأعلى للشاعر أن يطلع على شعر المقول من شعراء العرب وينقبع بأساليبهم وروحهم، وينهج مناهجهم، ويعارضهم ويحاول مجاراتهم والتفوق عليهم إن أمكن. ولم يكن هم الشاعر أن يجدد على طريقتهم

التقليدية ، إذ لم تنظر نظم الحياة الاجتماعية بعد تفريقاً جوهرياً كما حدث بعد ذلك بقليل ، وما زالت الأغراض التقليدية من مدح وهجاء ، ونقر وغزل ، وغير هـا من أغراض الشعر العربي مسالك يطرأ عليها هذا العصر .

وتتضح آثار هذه المرحلة في شعر هوقي الأول كما هو بين أيدينا في الفوقيات ، فقد تعدى هوقي التقليد والتوليد من البحور والأوزان ، إلى المعاني يقتبسها أو يستوحى منها أو يحورها . وقد أوضح نقاده نواحي هذا التقليد في قصيدته التي تبدأ بقوله .

سيفك يعلم الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيا ن تضرب

بمقارنتها ببائية أبي تمام وهو يمدح الخليفة . كما أوضحوا نواحي هذا التقليد في سيميته التي استوحى فيها من صينية البحرى ، وكذلك في فائيته التي استوحى فيها من فائية أبي العلاء ، كما تتضح في معارضاته لنهج البردة وميمية البوصيري ، واقتباسه لمعاني المتنبي على وجه الخصوص ، على أنه تتضح بالرغم من ذلك صياغة ذاتية الشاعر في ذلك الاختيار الخاص للألفاظ ذات الرنين الموسمي ، والمشبعة بالعناصر والتفاصيل الغنائية التي تحدث راحة وطرباً وتتشبع بالعاطفة . كما نلح في هذه القصائد الأولى على معاني من ابتكاره تتخلل ثنايا هذه القصائد .

وحين نرى هوقي إلى الاندلس بلغت مرحلة التوليد في نفس الشاعر ذروتها ، واشتغلت نفسه بما شعرت به من عوامل الحزن والوحدة والافتراق ، وبما شاعده من آثار الحرب في الاندلس ، واتسع أفق شعره ، وعارض في قصائده قصائد البحرى في إيوان كسرى ، وابن زيدون وابن عباد والخطيب وغيرهم من شعراء الاندلس ، ونلح في هذه القصائد حرارة قد لا نلحها في قصائده الأولى .

وحين عاد من الاندلس إلى مصر ، رأى تغييراً واضحاً في أغراض شعر هوقي ، فقد تغيرت الأحوال الاجتماعية وتطورت تطوراً سياسياً وأدبياً . فقد خلع الخليفة وتولى آخر مكانه وظهر في مصر وعي قومي ، وقامت ثورة سنة ١٩١٩ وطالب زعماء مصر بالاستقلال ونالوه ، وافتتح البرلمان ووجدت الأحزاب ونودي بالإصلاح الاجتماعي والسياسي والأدبي ، وبرزت إلى الوجود مشروعات ترمي إلى إصلاح التعليم والزراعة والمفروعات الاقتصادية ، وزاد

اتصال مصر بالحضارة الغربية ، وظهرت طبقة من الكتاب الذين تتقنوا بنقائها ، فوجد تنافس واحتكاك بين مدرستين من مدارس الأدب ، مدرسة تنهض من القدم وتكره الحداثة ، وأخرى تدعو للتجديد وتضيق بالقديم .

وكان لهذه العوامل على هوقي أثر واضح جلي ، إذ نلس فيه فلة في الشعر التقليدي إلا ما ولدته الظروف الاجتماعية المرهقة ، ومعظمها من شعر الرثاء . وضاق هوقي بشعره القديم فسمى إلى التجديد ، وصنع قصائد في القصة وفي حياته الخاصة وفي الأدب المسرحي وفي الشعر الغنائي العمي .

على أن التغيير نال الموضوع أكثر مما نال جوهره . فقد مارس هوقي الشعر على مناهج خاصة ، ورسمت هذه الأساليب في ذهنه واستقرت ، ولم يكن بمروته الأولى خير قويت الدعوة إلى التجديد ومجازاة دواعي العصر ، فدخل هوقي ميادينه الجديدة حاملاً معه رواسب شعره الغنائي الذي مارسه نيفاً وأربعين عاماً ، ورواسب الشعر العربي الذي يكون عنصرأ هاماً في شعره الغنائي .

فنلس في شعره القصصي ، وفي شعر الوصف ، كما ورد في قصائده عن النحل وروما وآثار مصر ، وشعره في الملوك والسلاطين ، وقصائده في النيل والأندلس ، وآثار شعره في الوطنية الذي اهتمل في الأندلس ، وشعره في الحكمة والتأمل لغرائبها منذ صباه ، وخبرته الواسعة بالحياة الاجتماعية ، ومدامحه للملوك كوسائل الإصلاح ، وعلى أيديهم تتقدم القول بالملم والأخلاق ، وشعره في أسرته ورسمه لما حوله من عوامل طبيعية غير متكاملة ، وشعره الديني الذي يصدر عن إيمان وعقيدة تميز بالأسلام وتقديسه وتغزيره وتنفود عنه ، وثقة أهله لتركمه لتعاليمه ، وظهرت آثار ذلك كله في شعره المسرحي ، الذي تطور من نظام في الحوار يشبه القصائد ، ويعرض لنزول أو وصف أو رثاء أو مدح أو غناء ، كما تظهر في عنايته باستكمال النواحي الفكرية للشعر الغنائي العربي دون أن يجمد فيها . وتبلغ صفات شعره الغزلي ذروتها في مقابلات العشاق التي لا تكاد تخلو منها مسرحياته ، كما في كليبو برة ، وعنون ليلي ، وعنترة ، وصفات شعر الحكمة واستخلاص المعطة حين تحدث الحكوة

في ما سيه جميعاً . وتدخلها مقطوعات في وصف البحر أو القتال ، أو تصوير صراع شعبي ، أو أسباب فساد الأمة إلى غير ذلك .

ورجع شوقي إلى قصيدته الأولى عن كبار المواليد في وادي النيل يستمد منها مواضيع لمسرحياته عن مصر القديمة فيقول فيها عن قبيز

لادراك التاريخ يا يوم قبيز ولا طنطننت بك الانبياء
وقصّ فيها قصة فرعون وكيف أتى به قبيز ذليلاً ، ولكنه أحاطه بهالة من العظمة ، لجعله يبكي لأن ابنته حملت جرّة ، وإنما لأنهم أتوه بصديقه ذليلاً . وكذلك عرض شوقي كليبوترة فيها فقال عنها :

فقضى الله أن تضع هذا الملك أنى صعب عليها الوفاء
تخذتها روما الى الشر تمهيداً ، وتمهيداً بأننى نلاء
وقصّ فيها قصة الصراع بينها وبين أكتافيرس ثم انتحارها .

ثم انتهى إلى أبطال الغزول العربي في الأغاني ، فاستمدّ منه موضوعات عن الطوى هي مجنون ليلى وعنترة ، مما يتصل بالشعر الغنائى العربى بأواصر قوية .

٣ - مسرحياته

حاول شوقي وهو طالب أن يؤلف للمسرح ، إذ ألف وهو طالب في فرنسا مسرحية علي بك الكبير ، كما تدل على ذلك القصة التالية . يقول مترجمه أحمد عبد الوهاب أبو المز « جاء أفندي بهذا المطروف ففتحناه فإذا فيه رواية علي بك الكبير تأليف الفقيد من ثلاثين سنة ، وقال لي إقرأ لي بعضاً منها ، فقرأت له حقيقتين قال علي أنهما ، لو أعطاني ربي الصحة بدلتهما بأخرى » ^(١) ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم ، وما زالت النسخة الأولى عند أهل شوقي . وتدل هذه الظاهرة على شيئين هامين ، أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في خلد الشاعر منذ شبابه ، كما تدل على أنه لم يجب بهذه التجربة الأولى فعزم على تغييرها في بعض مواضعها وحقن ما عزم عليه .

وانصرف هوقى عن التأليف المسرحي إلى التأليف الغنائي ، الذي شغل قصصاً خرافية على ألسنة الطيور والحيوانات ، كما شغل قصصاً من التاريخ دعى بها إلى استخلاص العظة والمبرة ، اذ لم يألف القوق العربى بعد هذا الضرب من الادب المسرحي المكتوب باللغة الرافية ، فأثر أن يوجه الميل للقصة والتصوير التخييلى الى الشعر الغنائى

على انه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته ، فألف سبع مسرحيات لم يمت الأخيرة منها ، ولا ريب أنه دفعه إلى ذلك عوامل أهمها رقى مستوى المسرح قبل أن تنافسه الحياة عام ١٩٣٤ ووجود الوعي القومي بين أفراد الشعب المصري وإقبالهم على المسرح كركو من مراكز الدعاية القومية ، وما صادف ذلك من رجوع جورج أبيض من أوروبا ، وتكوينه لفرقة الجديدة لتمثل في الأوبرا ، وما كونه يومئذ وهي من فرق تمثيلية تمثل في المسارح المختلفة ، هذا الى امتداد حركة الدعوة الى التجديد الأدبي وازدياد الحلة على التقليد ، أصاب هوقى رذاذها . فكان عليه ، وهو أمير الشعراء الذي كرم في الأوبرا سنة ١٩٢٧ أن يضرب بسهم في هذا الميدان الجديد .

على أنه وقد مارس الشعر الغنائي نيفاً وأربعين عاماً ، كان عليه من الصعوبة بمكان أن يكتيف نفسه للمسرح ومطالبه ، إذ قلّت مرونته وحدة ذهنه ، وهي صفات لازمة للشاعر المسرحي ، فاتجه إلى تأليف الأغاني أولاً ثم انتقل الى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه القديم ومقوماته ، واعتمد عليه في إحداث التأثير المسرحي رغم ما في ذلك من عيب واضح ، وتطور فنه تطوراً طيباً في حدود هذا النطاق الغنائي ، معظمه نتيجة لاتصاله بالمسرح ورجاله ، وازدياد خبرة الشاعر بعلامته لمطالبه ، واستشارته لآله ، وإدراكه لما يستهوى جمهوره من عناصر .

على أن هذا المسرح المعاصر في جلته وأدواته وعنليه وجمهوره لا يحقق المنزل الاعلى المسرحي . فقد غنى هذا المسرح بهجة المناظر وروعة ملابس الممثلين أكثر مما غنى بالمطالب الفنية الرفيعة المسرحية وأولها إجادة التمثيل . وكان التمثيل في جلته خطابي الزعقة ، يستهوى الجمهور بالشعر وما فيه من خيال أو عاطفة أو موسيقى ، وما يتخلله من غناء . وتغذى الجمهور بهذا الغذاء الرخيص ، وفان أن ما تقدم له تمثيل حقيقي ، إذ لم يرنه الممثل والمسرح

إن أدون ما هو أدنى ثناء وأدنى جوداً وأدنى قدراً . ولم يستطع بعد ذلك أن يميز الفن من السمين . ولم يحاول هوبز رغم دراسته للأدب الأوربي رفع مستواه الفني ورفية ذوقه التمثيلي .

ولا يظهر أثر ما قرأ وشاهد من مسرحيات أوربية من فرنسية وإنجليزية أثناء دراسته بأوروبا في شعره إلا بشكل عام . فقد استهواه من المسرح الفرنسي بساطته ومحو شعره كما كان مسرح راسين وكورني ، واستهواه من المسرح الإنجليزي السلسلة التاريخية القومية التي نظمها شكسبير في تاريخ بلاده القومي مثل الملك هنري الرابع وهنري الخامس والملك لير وغيرها . ثم جنح في النهاية إلى كتابة مسرحيات تتصل بحياة المجتمع المعاصر . ويتضح أثر المسرح الغنائي المعاصر بمدارسه المختلفة التي رأسها سلامه حجازي ، وأخذ عنه معظم كتّاب المسرحيات الشعبية المعاصرة له ، بحيث شاع الغناء على المسرح في تلك المقطوعات التي تتجمع وتنفرد في ثنائيا مسرحياته ، والتي قصد بها غاية غنائية خالصة ، وبالغاية بمنابر الشاق ومحاوراتهم العاطفية .

وتفاعل هذان العلملان مع مقومات شعر هوبز الغنائي ، بحيث بلغ المسرح الغنائي ذروته فيه ، وصارت النواة الغنائية محور فنه بأجمه ، وبها وعن طريقها انتقل إلى الممثل وأثر في الجمهور . ومن هذه النواة تنبع حركات فن هوبز وعيوبه ، فهذه الأغاني امتداد لما كتبه الشاعر من مقطوعات غناها الممثلون ، ونظرة إليها وإلى تركيبها تبيّن ما روعي فيها من قيم غنائية صوتية موسيقية ، ولعبيرها عن عاطفة هي الحب عامة ، وتقتبص به تفهماً عالياً ، ويعبر بعضها عن عواطف شائمة بين النفوس : ففي نشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة يعبر عن الحب ، وفي نشيد الموت يعبر عن الموت ، وفي نشيد القبور يعبر عن الموت في مجنون ليلي ، وقد توجد ألهاميد للدح كما في قبيل حين يندح فرعون ، أو لامرس كما في علي بك حين يتزوج آمال ، وعنترة حين يتزوج بملة ، على أنها تفترق جميعها في التفتيح بالعاطفة وبأقيم الموسيقى لتناصب الغناء . ولنصرب المثل بنشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة ، يعني إيلس :

أنا أطونيو وأفطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى

غنىنا بالهوى أو غنّ بنا نحن في الحب حديث بمدنا
وجئت عن هجونا الريح المنون وبمينا بكى الملوّن المتنون
وبمنا من خفائل الهجون في حواشي الليل برقاً ومنا

قد لا يكون في هذه الأبيات معنى واضحاً حقيقياً ، على أنه يتضح الاختيار الدقيق للألفاظ ذات الرخامة في الصوت ، وتكرر الحروف بصورتها المحبائية أو ما يناسبها من حركة صوتية . حتى نلاحظ نمطاً موسيقياً اشتهر به عمر شوقي طامه . ففي البيوت الأربعة الأولى يتكرر حرف الواو وتكرر الضمة كما يتردد حرف النون . هذا إلى اتحاد القافية في الشطرات الثلاث الأولى من كل بيتين ، واتحادها في القافية في الشطرتين الرابعة من كل بيتين . ولم تقف النزعة الغنائية عند حد الغناء ، وإنما تكون لحمة الحوار ونسيجه الرئيسي ، كما يظهر من عناية شوقي باستكمال الأوزان والبحور ، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية القائمة في الشعر الغنائي العام ، وتظهر جليلة في المسرحيات الأولى ، ولا نعدم في المسرحيات الأخيرة ، أنظمة الحوار التي تقرب من نظام القصيدة العربية مبنى ومعنى . وتطول في أماكن الوصف ، والثناء ، والشكوى ، والغزل ، وتذور حوادث الفصول في المادة على هذه الصور ومثلها من صور الشعر الغنائي ، ويخفف من عيوبها المسرحية ما يتخللها بين الفصول من حوار متقطع ، تفتك فيه شخصية أخرى أو شخصيتان غير الشخصية المتحدثة ، فتقلل من هذه النزعة الخطابية ، إن القيت على مسامع الجمهور ، أو النزعة الغنائية إن غنيت أمامه . وتتناسب هذه النزعة تناسباً عكسياً مع قدرة شوقي المسرحية ، فيكثر اعتماده عليها في إحداث التأثير المسرحي ، وهذا اعتماده على الشخصيات والحوادث المسرحية في مسرحياته الأولى ، ويقل كلما ازدادت قدرة الشاعر على تحريك الموضوع ، والتأثير بوسائل المسرح الخاصة . على أن هذه النزعة التي خلطت بين الصفة القصصية الغنائية ، التي تعتمد على الحكاية والخطابة ، والصفة المسرحية التي تعتمد على الشخصية والحادثة ، بحيث يكون الحوار تمييزاً لازماً ، ومنصراً اقتضاه المقام . ولما هوقي ، كالجأ المسرح الغنائي ، إلى وسائل مسرحية خارجية لإحداث تأثير مسرحي ، واجتذاب اهتمام جمهوره ، فأكثر من المناظر التي تعضيف أهميتها المسرحية ، وهنا تتصف بروعة المنظر ، كما في مناظر الولائم

والحفلات الراقصة والموسيقية . وبلغت درجة كبيرة من الأهمية حيث تضاف الحركة المسرحية ، كما في المنظر الثاني من الفصل الأول في مسرحيتي مصرع كليوبترة وقبزو المنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية علي بك . وعيب مثل هذه المناظر أنها تصرف انتباه الجمهور عن الموضوع الرئيسي والتطور الدقيق لحوادث المسرحية الدقيقة ، لقلة اتصالها بالمسرحية وموضوعها وخصياتها . فهي ومائل غير جيدة يلجأ إليها الكاتب الداء الذي يعتمد على أدوات مسرحية خارجية عن تطور الموضوع الدقيق ، من داخل طبائع الشخصيات ، بحيث يكون كل تأثير مسرحي منير نتيجة لازمة خاضعة لهذا التطور . وقد قلت هذه العيوب إلى حد كبير تمعاً لازدياد خبرة الشاعر المسرحية كما في علي بك الكبير وعشرة والس هدى ، على أنها لم تنعدم تماماً .

وتأثر هوقي بالمرح الانجليزي ، وشكسبير خاصة كما يظهر في مسرحته الأولى وهي مصرع كليوبترة ، إذ استوحى من هذه المسرحية بعض المناظر ، كمنظر لقاء أنطونيوكليوبترة ، ومنظر موت أنطونيوكليوبترة ، ومنظر موت كليوبترة ، ويوضح الفرق بينهما توضيحاً جليلاً الفارق بين مذهب هوقي ومذهب شكسبير ، أو المذهب الفئائي القصصي والمذهب المسرحي التمثيلي . وتلك ظاهرة من ظواهر الاقتباس التي يبدأ بها الكاتب حياته ، وهي تنضج أيضاً في اقتباس الشاعر لبعض شعر مسرحيته الثانية وخصياتها وحوادثها من الألفاني ، وإن مقارنة بين أوجه الشبه في شعر المجنون الذي ورد بالأغاني وعمره كما ورد في مسرحية هوقي ليؤكد هذه النزعة الفئائية في الشاعر .

إذا أضفنا إلى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية ، من اتصال بحياة البلاط والملوك ، ومدحهم رداً طويلاً من الزمن ، والتفني بآثارهم ، ومن نزعة إسلامية عامة لا نفع عموداً قوئاً بالوطية المصرية ، وإعما بنزعة إسلامية قوامها القومية التركية على الأصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء في الأدب العربي في تاريخه الطويل ، أمكننا أن ننتبأ باتجاهات مسرح هوقي عامة ، بل وأمكننا التنبؤ بنواحي الأجداد والتقصير فيه ، فهو يجيد حيث خبر وعلم مما يصف من شخصية أو حوار ، كما في الملوك والملكات ، ويقصر حيث لم يعلم ولم يخبر ، كما يحدث حين يصف الجمهور وعامة الشعب ، بل لا يكاد يعلم

عنهم هيئاً ، نتيجة عزلته عنه ، إلا في مسرحية أخيرة ، هي ملهاته الوحيدة التي اتحل بشخصياتها وحوادثها فأجاد تصويرها إلى حد كبير .
وإن شاعراً اتخذ النواة الغنائية أساساً لمسرحه ، لينتج مسرحاً ذاتياً فيه من شخصيته الكثير . ولم يحاول هوقي أن يخفي وراء مواضيعه أو شخصياته أو حواراته ، وإنما تظهر فيها ذاتيته وآرائه وأهوائه بشكل واضح .

استمد هوقي موضوعات مسرحياته الأولى من التاريخ . فموضوع كليوبتره مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع مجنون ليل مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية ، وموضوع قبيلز مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع علي بك الكبير مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك ، وموضوع عنصرة مستمد من تاريخ العصر الجاهلي ، أما موضوع أميرة الأندلس — وهي المسرحية النظرية الوحيدة التي ألّفها — فستمد من التاريخ الإسلامي في الأندلس على عهد بني عباد في نهاية حكم ملوك الطوائف وأوائل عهد المرابطين . ويأخذ البعض على هوقي سوء اختيار بعض هذه الموضوعات في عصر ذكر أنه يدافع فيه عن القومية ويسير الشعور القومي . إذ اتسع التاريخ المصري القديم والإسلامي لصفحات بطول ناصعة مشرقة . ويأخذ عليه البعض سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، كما حاول حين دافع عن كليوبتره ، ويأخذ عليه البعض عجزه عن فهم طبيعة المصري المستمرة خلال العصور ، وصوره شعباً جاهلاً لا حياة فيه ، يسير في وكاب المنتصر ، وينقلب على المهزوم . وفي هذه المأخذ الكثير من الصدق ، ومنشؤها أفعال الشاعر عن حياة الشعب من جهة ، وتغلب طاقته نحو التراث على طاقته نحو مصر من جهة أخرى . وإنما وجه اهتمامه في المسرحيات التاريخية التي تدور حول الملوك إلى تصويرهم مدافعين عنهم ومحاولاً ستر عيوبهم ، وإكسابهم صفة البطولة والتبل . وكان الشاعر موفقاً أكثر من ذلك في مسرحياته التي اختار الشعراء أبطالاً لها ، فهو يعرضه لحياة شاعر مثله من السهل أن يتفهم وسائله وتقنيته وصوغ حواراته ، ومن السهل أن يدرك عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى ، وإنشاء النزل . كما في مجنون ليل وعبيتها عنصرة . وزاد توفيقه حين ترك

التاريخ وجنح إلى الحياة يستمد منها صورة الناس كما تراهم وتحسهم في الحياة ، وما يحدث لهم من وقائع إنسانية طمة .

على أنه يهنا العرض المسرحي للموضوع . ولعله من الخير أن نفرق بين مذهبين من مذاهب القنون ، هما مذهب القصة ومذهب المسرح . إذ يعتمد فن القصة على السرد والألغاز والتحليل ، فيوصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات ويفصل في بيئاتها وعوامل الوراثة فيها . ذلك لأن القصة يقصد بها القارئ الذي يتسع وقته للقراءة والموازنة والتحليل والتعليل . أما في المسرح فيختار من هذه المجموعة الكبيرة أ كثر الحوادث مدلولاً ومنزىً ، وأقواها تأثيراً ، ويضعها في فصول ومناظر مركزة ، تجمع مدلول الموضوع ، والحوادث بين طبقاتها عن طريق التمثيل المباشر ، كما لو أنها تحدث لأول مرة . بحيث يتطور الموضوع من داخل الشخصيات ، وتتحرك الشخصيات مع حوادث الموضوع في الدجاء . وتؤدي الحوادث إلى الأزمة الكبرى التي تفتحي بحل ، فالمسرحية أزمة تعرض وتنتوّر وتحل . ولا بد من اتفاق الحوادث وصفات الشخصية . وخير موضوع ما تطور من داخل شخصياته . وما ذلك إلاّ لأنّ المسرحية تحمل عن طريق ممثلين أمام جمهور ، لا يتسع وقته للتحليل والتعليل ، وإنما يتابع المسرحية بمواقفه أكثر مما يتابعها بعقله ، ولا بد من احتذاب انتباهه من بداية المسرحية إلى نهاية بالحوادث المفصدة بالحياة ، المركزة المدلول .

وإننا لنقابل في مسرح هوقي ما يدل على عدم اعتبار لهذه الفروق الأساسية . منشؤها غاية الشاعر بالصفات الغنائية ، بحيث صرفت اهتمامه عن لوازم المسرح . وإنما عني باستكمال البيوت والأوزان ، وفي تطويل الحوار حتى طغنت صفاته الغنائية ، على صفاته المسرحية وأفقدت هذه العوامل الشخصيات الكثير من حيويته ، وجعلتها جامدة لا حياة فيها ، صياقي أبطال المسرحيات ، حيث تدخل هوقي في تعبيرها ، فلم تترك لنسجها بها ، وإنما تكلم هوقي من ورائها ، بشكل خطابي يقص ولا يمثل . وكثيراً ما حسب هذا الاسترسال الغنائي تفكك الشخصية واضطرابها ، كما حسب تفكك الموضوع وضعفه من الناحية المسرحية .

على أن هذه العيوب التي ظهرت قوية في المسرحيتين الأولى والثانية وهما مصرع كليوبتره ومجنون ليل ، قد قلّت بالتدرج في المسرحيات الأخيرة ، وتدرّج فن هوقي بازدياد خبرته

المسرحية ، فوضعت الأزيمة في المسرحية الثانية ، ولزادلت في المسرحيات التالية على التوالي ولو أنها لم تكتمل تماماً .

ولفوقي أسلوب متعاقب في تأليف مسرحياته ، فال موضوع يتكوّن في المادة من خمسة فصول كما في مجنون ليل ، أو أرومة كما في مصرع كليوباترة ، أو ثلاثة كما في الست هدى . ويبدأ الفصل الأول في المادة بتمهيد تلخص فيه بعض الشخصيات الثانوية الموقفة ، وتوضح علاقة البطلين ببعضهما ، وتظهر بعد ذلك الشخصيات الرئيسية أمام الجمهور لتمثل هذه العلاقة . ويبدأ الموضوع في التطور في الفصل الثاني . وتحدث مأساة البطل الثاني في الفصل السابق للأخير ، ومأساة البطل الرئيسي في الفصل الأخير ، أو تتوتر المقدمة ، وتحل في الفصل الأخير إذا كانت المسرحية ملهامة . ويثبت الفصل في فصول المسرحية الأولى ألواناً برحة عن طريق الشخصيات الثانوية ، ويتهرج نحو الأظلام حتى يبلغ نهاية ذلك في فصل المأساة ، مستمعيًا بالأدوات المسرحية الخارجية في إحداث تأثيره ، أكثر مما يستعين بتعليل نوازع الشخصية والتعمق في سبر غورها ، والتدسس إلى تحليل حواطمها .

ولعلّ ذلك راجع إلى ذلك الحيز الضيق الذي حصر هوقي نفسه فيه . فقد قيد نفسه بمحدود التاريخ يستمد منه مواضيع فنه . ومن المتعذر إحياء الشخصية التاريخية ، ويحتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفر للعاصر المبتدئ . والشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى أفراد واضحة الملامح ، بينة الصفات ، كما نجد في الشخصيات التي تعبر في الحياة ، وهي حية نابضة متميزة ذات فردية . ووفق هوقي في المنور على هذا المفتاح الهام المسرح حين حنح للحياة ، يستمد منها مواضيع مسرحياته في المسرحية الأخيرة ، وهي الست هدى ، لأول مرة ، ولكنه لم يعمل ليؤلف المسرحيات التالية وهي البخيلة التي أتمّ بعضها و١٦ دي الكبير التي لم يبدأ في تأليفها .

وحاول هوقي أن يزاوج بين موضوعين في مسرحياته أحياناً كما فعل ككتاب المسرح الروماني ، فيسار الموضوع التاريخي في مصرع كليوباترة موضوع مبتدع يوازي الموضوع التاريخي ، ويخفف من ثقل أعبائه ، ويقابل بين تبعات الملوك وحرية الأفراد العاديين ، ويقابل الموضوع وحوادثه . وكذلك يسار الموضوع التاريخي في علي بك ، موضوع آخر مبتدع ،

وبعابك الموضوعان وتكسب نهاية الموضوع المتدفع التاريخي نهاية مختصة الوقع ،
إذ تتصل حظوظ علي بك ومصيره بمحظوظ آمال ومراد ، ويتعلو الموضوعان ممّا إبراة
لا نهسا في المسرحية الأولى . على أن هذا الموضوع النانوي يبلغ أحياناً درجة من الحياة
والجوده لا يبلنها الموضوع التاريخي .

وتكثر في مسرح هوقي مناظر العطاق ، وتبرز فيها المواقف ويلتهب الشعر ، وهذه
المناظر تمج الجهور لغبوع هذه العاطفة بين الناس على اختلاف درجاتهم ، وتكثر في الفصول
أيضاً مناظر الصراع الحسي ، وتقل مناظر الصراع النفسي ، ولو أنها لا تنعدم . والنوع الأول
أقل جودة من الناحية الفنية من النوع الثاني . فبوجد مثل هذا الصراع النفسي في كليونيرة ،
بل هو أب مأساتها ، ولكنه لا يتضح تماماً . وكذلك يوجد في أنطونيوس . ويتضح قليلاً في
ليلي وحيرتها بين هواها وواجبها . ويبلغ غايته وذروته في آمال ، حيث يتصارع في نفسها اخلاصها
لزوجها واخلصها لهواها . أو بين دواعي الخير ودواعي الشر . أما مناظر الصراع الحسي فشائعة
في المسرحيات ، ففي المسرحية الأولى صراع بين أنطونيو واكتافيو ، وفي مجنون ليلي صراع
بين فيس وآل ليلي ، وبين زياد ومنازل ، وفي علي بك صراع بين محمد بك وبينه ، واصطدام
بين علي بك وسعيد . ويبلغ غايته في عنقرة حيث يتكرر بصورة ملحوظة لا تخلو من المبالغة
وتوجد مناظر الولائم والحفلات في كل مسرحية تقريباً ، كالفناء والرقص والولائم
وعسبها أنها تفضل حيناً كبيراً في تطور الموضوع ، بحيث تصير حقواً يفسد الموضوع
الذي يتطور . وبها يعتمد الشاعر على أداة خارجية لاحتداث التأثير المسرحي الدقيق .

أما في مناظر الموت فيمهد لها بإثارة روح المأساة في الجو بالتلميح به عن طريق الشعر
وحشد أدوات مسرحية خارجية كأزهار وأطعم ، وقبور وجرحى على المسرح ، وتعتبر
الشخصية في هذا الموقف طامة عن عواطف متفاربة ، في جعلتها بكاء الأهل والأحبة والوطن
مما يشابه عمر المؤلف في الرثاء إلى حد كبير .

ونكاد نتبع تياراً فكرياً في مسرح هوقي يتعدى بصورة أولية في المسرحيات الأولى
عن طريق القفط أو المنظر الجسمي الشخصية ، ويتطور حتى ينبع من الموقف والشخصية
والمزاج في المسرحية الأخيرة .

والشخصيات المسرحية عند هوقي بسيطة التركيب قليلة التعقيد ، بل قد تبلغ بها البساطة إلى حد انعدام الملامح وضياع النيات ، ألام تيار السيل الغنائي الذي فقدتها الكثير من حيويته ، وصدق تصويرها ، بحيث لا نجد فيها ما نجد فيمن نلهم ونماثرهم من الأحياء .
وتدفع الشخصية في المادة طائفة طامة توجه تفكيرها وسلوكها ونوازعها ، بحيث تظهر أفعالها وأقوالها منسجمة معها ، ودالة عليها وموضحة لها . فتوجه أنطونيوس طائفة الحب ، كما توجه قيساً . وتوجه قبيز صفات مضطربة ، فيوجهه الجنون المتقطع في بداية المسرحية ، ثم يستولى عليه ندم وحب في نهاية المسرحية . وتدفع علي بك فكرة التنبذ نحو المأساة .
ولسرحيات هوقي في المادة بطلان أحدهما رجل والآخر امرأة . وتتحكم المرأة في مصير الرجل إلى حد كبير ، كما في مصرع كليوبترا ، ومجنون ليل ، والسبت هدى . وفي البطل عيب تنفذ منه المأساة إليه . فكليوبترا لا تمر بوضوح عن حبها لوطنها ، وحبها لأنطونيو ، ولا تستقر على جانب منهما ، فهي أمام المصريين معربة تدافع عن مصر ، ومع أنطونيو طائفة له متفانية في حبه . وظل هذا التردد موجوداً حتى نهاية المسرحية دون أن تهاك شخصيتها بل كثيراً ما ترتبك وتضطرب . حتى إذا ما فعلت ، انتهر أنطونيو ، وادخرت بعده دون وضوح الدوافع والبواعث التي تتمشى مع سياق المسرحية وأنطونيو طامق ولا تظهر أعماله وأقواله نفسية الجندي الباسل كما يعنفه من حوله . وحظ ليلي خير من حظ كليوبترا . فهي بدوية طائفة ، على أنه ظم في نفسها صراع ، كان من الممكن أن يحل تحليلاً هائلاً كما حلل في نفس حوليت ، إذ يتضح حيرتها بين واجبها نحو هواها ، وواجبها نحو التقاليد التي تتمسك بها . فيؤدي بها هذا الصراع النفسي إلى الكارثة ، ويموت قيس بعدها . وقيس كأنتونيو طامق ، بالغ العاقر في اظهار سيطرة هذه العاطفة على أموره ، بحيث تخرج عن مألوف الحياة أحياناً . وعنترة طامق أيضاً ، وعلة طائفة . على أن عنترة أوضح في قلماته وشخصيته من سابقه ، فظهرت آثار البيئة المحلية فيه ، كما قويت ألوان علة ومماثها . فعنترة محب بدوي عفيف ، وعلة فتاة بدوية خفنة جريئة . على أن قوة عنترة تصور أحياناً صور غارقة غارحة عن مألوف الحياة . ولا تبرز الأزمة أمام الجمهور على المسرح ، ويستمر في انشاد العمر في معظم أجزاء المسرحية . وعلى بك محسن كبير ، يؤدي به الكرم إلى

قد الحوانة ، وانقضاض أعوانه من حوله ، وما يؤدي به الى التماس المونة من غيره ، وأمال صورة حقة بما يبرز فيها من صراع قسري بين ميلها الى صراد ، وإخلاصها لزوجها ، وقد انتصر صميمها على هواها بسرعة . وهي أكثر حياة من ليلي وكليوبترة . أما قبيز فهو صورة مضطربة من أهواء متضاربة ، من جنون إلى ندم إلى حب مفاجئ . وفتيتاس تظهر وتختفي وتضطرب في أقوالها ولا تنسجم مع نفسها في أفعالها . وكذلك ثريت التي تظهر في بداية المسرحية مظهرًا لا يتفق وانتصارها في النهاية . ولعل أبرع نساء شوقي في تصويرها هي الست هدى التي تحب حقًا ونكاد نلها بين من يعاشرونها من الناس ، فهي عجوز رث ثروة من يطمعون في مالها واحداً إثر الآخر ، ممن يلتصقون بها ، حتى إذا ماتت لم تترك شيئاً لزوجها الأخير .

ولعل شخصيات شوقي الثانوية أقرب الى الحياة من أبطاله ، إذ لم يحاول أن يرفع من شأنها بغير مصطنع ، أو يتدخل في طريق تصويرها الحر مما يحالها ، كما تدخل في شخصياته الرئيسية . ولم يحاول شوقي بت أحد جوانبها ، كما بت كليوبترة مثلاً حين حلل نفسيته من وجهة نظر دفاع وتبرير عن كل عمل عمله . وإنما تحب الشخصية بنواحي الضعف ، كما تحب بنواحي القوة ، وربما كان تحليل نواحي الضعف أكثر قدرة على إحيائها وإكسابها أبعاداً إنسانية . وربما تكسب بعض التفاصيل النافذة الشخصية حيوية وقوة .

ومن هذه الشخصيات الثانوية الحية أتباع الأبطال . فأودوس تابع وفي لاطونبوس ، كما يتبع فيساً زياد ، وعنترة داحس ، وكما تفي هيلانة وشرميون لكليوبترة ، وغفراء ليلي . وتدفع هذه الشخصيات الثانوية الأبطال يفسحون مما في نفوسهم ، ويكون الحوار طبيعياً يكشف مغالاة عواطفها حين توجد هذه الشخصيات الثانوية وتفتك فيه . والنساء في العادة أكثر عطفًا على سادتهن من الاتباع ، على أنها جميعاً تكاد تكون نوعاً واحداً ، فهي مرتبطة بهذه الشخصيات الرئيسية وتستمد كيانها وأهميتها تبعاً لارتباطها بها . ولهذا الشخصيات أدوار تظهر وتختفي دون استمرار في المسرحية ، فزينون وأندرو في مصرع كليوبترة ، وابن خديج وهند في مجنون ليلى ، والملاحمة والجلواري في علي بك الكبير ، ووفد قبيز ، وكلها شخصيات ثانوية تظهر لتؤدي عملاً ما ثم تختفي . ويقوم

بعضها في المادة بتبادل فكاهات إعطية تثير في الجو روح المرح والسكامة . فهي كاللون في يد الرسام ، تعطي الصورة لوناً جليلاً . على أن بعضها أداة تهكم حين يظهر في نهاية المسرحية بصورة محزنة كابن ذريح في مجنون ليلى ، وإياس في مصرع كليوباترة .

ومن هذه الشخصيات صورة أنذال المسرحية ، كأولبوس في مصرع كليوباترة ، وزيد في مجنون ليلى ، وقاسم في قبيز . وأبو الذهب في علي بك ، وصخر في عنقرة . وهي ترمز في النهاية جميعاً ، بل أن شوقي قد يعاقبها بالقتل كما في أولبوس وزيد وقاسم ، وتقرت ، فتعتبر بتراً قد يكون غير طبعي وفيه بعض الشذوذ والمفاجأة

ومن هذا تتضح طبيعة الشخصيات عند شوقي ، فهي شخصيات بسيطة التركيب قلبية الألوان ، صالحة الغور . وامل الشاعر لم يقصد إلى عمق التحليل ، إذ وجه اهتمامه إلى النظام دون النواحي الأخرى للإجادة المسرحية ، مما حدا إلى اضطرابها أحياناً . يقول الأستاذ عباس محمود العقاد : « وغني عن الإثبات أن هذه الروايات التي نظمها شوقي خلت من الشخصيات ، والتبست فيها ملامح الأبطال أيما التباس . مع أن كلها أو بعضها تاريخية ليس في تحضيرها ونصويرها فضل كبير بالنسبة إلى فضل الإنشاء والإبداع ، »^(١) ويرجع هذا إلى اندسام شخصيته في شعره . والواقع أن شخصيات شوقي المسرحية سطحية التحليل حقاً ، ولكن مرحها إلى الاتجاه الفنائي الذي ادفع فيه الشاعر ، وصحى في سبيله بالتقنية المسرحية ، والمنزل الأعلى للكاتب المسرحي أن تختفي شخصيته من المسرحية ، ويدع الشخصيات تدبر الحوار وتحرك الموضوع بصورة طبيعية ، وتمكس ما كانه عالم الحياة . وتنقسم شخصياته إلى أنواع ذات مثل عليها إسلامية رغم اختلاف هذه الأنواع . فالبطل في العادة يمتاز بصفات نبيلة . فهو بطل في الحرب كأفطونيو وعنقرة ، أو مثل أعلى في الوفاء والمروءة والشجاعة ، وهي صفات بدوية تتضح في عنقده ، وضرام ، وزيد ، وفرعون ، وضاهر ، يقابل هذه الصفات النبيلة ناحية ضعف تنفذ المأساة إلى الشخصية منها — إذا كانت المسرحية مأساة . على أن البطل قد يكون شاعراً ، وتصير هذه الميزة صفة البطولة فيه . ومن أجل ذلك نسب شوقي إلى كليوباترة الشعر ، وصار قيس بطل اللبادية لذة ، وكذلك

عنتره . ولا تخلو صحبة الملك من همار يمدحه ويمجده وينشده . أما إذا كان البطل امرأة ، جعل هوق محور حياتها عاطفة الحب ، وأقام بجوارده حائلاً يمثل الواجب . وكثيراً ما ينسب إلى البطة صفات أقرب إلى صفات الذكر . فكليو بكرة بطة سياسية ، رغم هواها . وليلي طاهقة ، ولكنها تلتصق برأبها . وتلتبس بحب ، وتجذب في أداء الواجب مهرباً لها من حب يأس . وقد حرص هوق على عدم خروج نسائه على تقاليد الأسلام بشكل واضح ، فيحيط ملوكه وملكانه وأبطاله بهالة من العظمة والعفاف .

وهراء هوق يحسنون الشعر ويستصلون فيه استرسالاً قد يفسد الحركة المسرحية أحياناً سواء كانوا أبطالاً من شخصيات عترفة . ويدور شعراً بهذه الصور حول الهوى كما في مصرع كليو بكرة ، وليلي ، وعنتره ، أو الفخر أو الحماة أو الرثاء كما في مسرحياته كلها . ويصحب الشاعر في المادة مغنٍ يعني بعض المقطوعات وقد يصاحبه مضحك بزم الفكاهة بألفاظه كالفرو ومقلاص .

وللبطل تابع تفتى شخصيته في سيده ، ويخلص له خلاصاً تاماً ، ويتيح له الفرصة للتحدث مما يجيش بنفسه . فأوروس وزباد وداحس شخصيات تتبع الأبطال وتتعطف عليها عطفاً يكاد يشبه عطف الأم الرؤوم ، والأنتى الحنون . وقد ترتبط معارفاً بمسائر أبطالها كما في أوروس الذي ينتحر قبل سيده ، أو تفتى لدة حياته بفناء كما في زياد . ولا يظل أيضاً منافس يحرص الشاعر على أن يكون غير كفه لمنافسة البطل ، فزينون منافس مضحك لأنطونيو ، ومنازل منافس ، أدنى مرتبة من فيس . ومخر غير كفه لمنافسة عنتره . وضرغام هو المنافس الوحيد للكفه لمنافسة عنتره ، ويحرص الشاعر على أن يقتل في معركة ليخلو الجو لعنتره .



أما ذلك العنصر المسرحي القوي اعتمد عليه هوق في حواراته ، فهو الشعر الغنائي ورواياته . وجوهر الشعر الغنائي العربي لغة متممة تعني بالتشبيه والاستعارة والبدیع والأخيلة البعيدة المأخذ أحياناً ، والمعاني الطريفة ، وكل ما من شأنه أن يوفر الألوان الخيالية التي تنفذ إلى أحاسيسنا وخيالنا . ولم يفكر هوق مائلاً في جوهر هذا القاموس

التقليدي ، وفي وسائل تكييفه للمسرح . ولم تقف هذه المفككة عند البحور والأوزان أو القوافي ، وإنما تمتد إلى الشكل إلى الجوهر ، إذ يعتمد الحوار المسرحي على التحليل النفسي العميق للشخصية والموقف ، ويخضع خضوعاً تاماً لتمثيل بحيث يعبر عما يحول في نفس الشخصية من جهة ، ويساعد على تحريك الحوادث المسرحية نحو الأزمة الكبرى . فالحوار والشعر وسيلة لا غاية في ذاته : وسيلة إلى تجسيد الشخصيات وإحيائها ، حتى نلصقها بأرزة الملامح .

وإنه ليقابلنا في مسرحيات هوقي الأول صور من الحوار تركيبة المبنى ولا تكاد توجد بينها تلك الوحدة الحية التي تميز العمل الفني والمنتج المسرحي ، بحيث ترتبط سلاسل الحوار بأواصر السببية ، ويعم عنصر الوحدة النابع من الشخصية . وسيقابلنا في المسرحيات الأولى كصرع كلبوبتر ، ومجنون ليلى ، استرسال غنائي ينزل في المؤلف بسهولة ، فيفلت زمام تصوير الموقف والشخصية ، وتتطور السريع المتوتر لحركة المسرحية من يده . وستقابلنا أنظمة من الحوار تكاد تشبه القصائد الغنائية مبنى ومعنى ، من وصف أو هكاة أو نجوى ، أو رثاء ، أو مديح أو قصائد غنائية . وهي خيوط ابتداء منها فن هوقي واتجه فلم يستطع أن يتخلص منها عندما ازدادت خبرته المسرحية ، ولم يتخلص منها إلا حين ترك المسرح التاريخي إلى المسرح الاجتماعي في مسرحيته الأخيرة ، حيث تدل الدلائل على أن الشاعر إنتبه إلى الأسمى المسرحية وغير اتجاهه الأول ، فأخضع الحوار للحوادث والتشخيص . ولسوء الحظ لم يؤلف إلا مسرحية أتمها ولم يطبعها ، ومسرحية أخرى لم يتمها ولم يطبعها . وما زالت نسخها الناقصة عند أحد المعجبين به (الدكتور محمد عبده) .

ولقد خدع هوقي بالانجراح الذي لاقاه مسرحه حين مثل على المسرح . وإعجاب الناس به . على أن هذا الجمهور المعجب ، والمسرح الممثل لمسرحياته كان من هذا النوع الذي اعتاد مشاهدة المسرحيات الغنائية وسماع الغناء والطرب بسلام الألفاظ والأخيلة ، فقد كان كل هذا الجمهور المثقف ذات ثقافة أزهري ، ولم يخلق بمد الناقد والمؤلف الذي اطلع على المسرح الغربي تأليفاً ونقداً وتعريضاً . وإنما كانت تلك الحركة الجديدة ناشئة حين كتب هوقي للمسرح ، وربما غير رأيه واتجه اتجاهاً آخر لو تأخر به الزمن قليلاً .

وقد نجحت مسرحياته للأسباب التي نبحث من أجلها المسرحيات الغنائية ، ففيها عمر مطرب ، وأغان ثمنى ، ومناظر تهر ، وقصص مستعجلة لم يسبق إليه في المسرح الشعري الراقى . على أنه لبث مسرحاً مترفاً خاصاً عكس أنواع العيوب التي ظهرت في المسرح الغنائي . فقد ضحى في سبيل هذا الامتياز بالقيم المسرحية الفنية ، وما كان من الممكن أن يحدث من

مضى في التصوير والتفخيص والمداول . على أنه لا بد من الإفادة إلى جهد الكاتب الذي بذله حتى يكيف عمره الغنائي للمرح ، وقد كان مجهوداً جباراً حقاً . فقلت النزعة إلى إنهاء القصائد بالتدرج ، وزدلات مرونة الحوار وقعرت الأوزان والبحور وبيوت الحوار ، بازدياد خبرة الشاعر المسرحية واتصاله برجال المسرح ومعاهدته لمسرحياته . ولامه لحاجات الجمهور . وهو اجتهد اعتمد فيه المؤلف على ذكائه ، وربما هدته دراسة فليلة إلى الأسس القويعة .

ومصاحب تطور هذه النزعة تطور آخر في فن هوقي المسرحي ، فقد زاد اعتياده على صور الصراع النفسي في الشخصيات ، والحوادث الناجمة عن تطور الموضوع ، وتصوير شخصيات بدأت ملامحها بالبروز إلى حد ما ، ووردت صور من المفاجآت وصور من التهمك المسرحي ، وازدياد في الحركة المسرحية والتمثيل ، ولو أن الدواة الغنائية ما زالت محور هذا الفن . فقد وضع هوقي لنفسه أساساً لم يستطع أن يضاف من زمانه . ولم يفض إلى ما في هذا الأساس من عيوب .

على أنه رغم هذه الميوب فشوق هو أول رائد وصح أساس الشعر التمثيلي الراق ، وترك لمن بعده مهمة إقناع نواحي المسرح الأخرى . يقول الدكتور طه حسين : « أما عن التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يعمل ، لأن التمثيل لا يرتحل ارتجالاً ولا يهجم عليه . وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة . وتمثله صورة تنقصها الروح ، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الفناء . وربما أتى بالمعجب لو أنه اطلع على كتابات قدماء الأغريق ، كما اطلع على كتابات قدماء العرب ، فاطلع على الإبادة هوسر وأوديبته ، واطلع على فنهم التمثيلي . على أنه لا ينكر أنه منشى الشعر التمثيلي في الأدب العربي . » (١)

حقاً لقد بذل هوقي مجهوداً جباراً في إنتاج تمثيليات في هذه السنوات الأربعة من حياته ، وتطور فيها فنه تطوراً سريعاً بازدياد خبرته ، فكثرت الاقتباس والتقليد في المسرحيتين الأولى والثانية ، ثم استقل الشاعر بنفسه في مسرحيته الثالثة والرابعة والخامسة ، بحيث ترك الاقتباس واكتفى بالتأليف ، ثم كل استقلاله بنفسه حين خاف التأليف كلية إلى الحياة يستوعب منها .

الفصل الثاني

مصرع كليوباترة

المسرحية والتاريخ

غير هوقي في بعض الحوادث التاريخية لهذه المسرحية ووجه المسرحية بحيث تدافع كليوباترة عن سياستها . وينقسم النقاد فريقين حول علاقة الكاتب بالتاريخ : فريق يرى أن الكاتب المسرحي مبدع مبتكر يخلق ويصور دون التقيد بمحقات التاريخ ، وله من الحرية ما يمكنه من مسابقة منطق الحوادث الروائية وطبيعة الجمهور . ويرى فريق آخر بأن الكاتب الذي يستمد موضوعه من التاريخ ويسمي المسرحية باسم تاريخي لا بد أن يتقيد بحوادث التاريخ ولا يخرج عليها .

والواقع أنه من التطرف التمسك بأحد الرأيين . وإنما فطالب الكاتب المسرحي الذي يستمد حوادثه من التاريخ بأن يحافظ على منطق التاريخ العام ، ومنطق حوادثه الهامة ، فيحفظها دون تغيير . فلا يغير الكاتب في الحوادث الرئيسية أو الشخصيات الرئيسية ، وإنما يبتكر ويبدع فيما عدا ذلك من ترتيب لهذه الحوادث بحيث يبرز الأزمة ويحلها حلاً مسرحياً هائلاً ، ويبتكر ويبدع في إحياء الشخصيات ، وإلباسها أثواب الحياة ، فيتخلص إلى عواطفها وأهوائها وبواعث سلوكها بحيث تحيا أمامنا على المسرح . وبذلك يلتقي التاريخ والفن فلا ينقض أحدهما الآخر وإنما يكمله بطبيعته . والمثل الأعلى لكاتب المسرحي أن يخرج صور الحوادث والأشخاص إخراجاً موضوعياً يبرز فيه الصورة كما تراهى لنفسها في الحياة ، ويتركها نسك وتماور على صحتها وطبيعتها ، تبعاً لفهمها منذ البداية ، دون أن يفسدها بتدخله في أفعالها وأقوالها فيفقد حداثتها الحية ، وشخصيتها التامة الكاملة .

وقد غير هوقي ثلاث حوادث رئيسية في المسرحية : فقد قرر التاريخ أن كليوباترة قد فرّت من أكتيوم فخرأمنها بأنطونيوس ، وصورة هوقي على أنه حدث يشتمل وسياساتها التي

ومعناها محروما، وهي التفرقة بين أفطونيو وأكتافيو، وتركهما يتحاربان حتى يضعف
 هاتهما وتظهر قوتها هي. ولم يذكر التاريخ فراو كليونارة من معركة الإسكندرية البرية،
 بينما قرر هوق أنها فرت تمهيكاً مع هذه السبابة. وقرر التاريخ أن كليونارة قد أرسلت إلى
 أفطونيو من يبلغه بانتصارها فاسترح، بينما يرى هوق غير هذا. وأوجد شخصية أخرى هي
 أومبوس الذي يتولى إخبار أفطونيو بذلك. وقد ذكر هوق في النظرات التي كتبت
 بإيمانه في نهاية المسرحية بأنه فعل ذلك دفاعاً عن كليونارة، وهو كما نعلم مخلص للبلاط
 يحاول الدفاع عن عيوب الملوك طاعة ويرر أخطأهم. على أن هذا التغيير التاريخي لم يصحبه
 قيمة فنية لموض عنه، فقد أضر بتصوير شخصية كليونارة بحيث لا نعلم من أقوالها أو أفعالها
 أمي طاعة لأفطونيو أم مخلصه لمصر. فهي حين تتكلم أمام أهل مصر وطنية، وحين تقابل
 أفطونيو تتكلم كعاقبة له. وتظهر في بداية المسرحية عدوة لروما وأهلها وتتخل عنهم ساعة
 العدة وفي نهاية المسرحية تذكر أفطونيو، وإنه ليقابلنا في الحديث الواحد تناقض بين
 هواما وواجبها، فلا نعلم أيهما محور شخصيتها. وكثيراً ما ترتبك شخصيتها حين يظهرها
 وطنية على طول الخط فلا يفصل بوصوح في تمثيلها عن هواما حتى بعد أن مات أفطونيو
 وحين تنتحر، أو يحمل نوافه شخصيتها لصراع بين الهوى والواجب، ويبرز هذا الصراع في
 كليونارة كما يبرز في أفطونيو، ولم يتخذ أساسه تغلب الهوى على الواحد كما صورده
 شكسبير في «أنتوني وكليونارة» أو جون دريدن في مسرحيته «كل شيء في صايل الحب».
 أحدهما الماور الثلاثة ممكن وطيب، أما بعضها أو كلها فيحدث خلطاً لا يؤدي إلا إلى ضعف
 الشخصية واضطرابها والمبالغة في تبرير عيوبها وانقادها أبعاداً إنسانية حية وطبيعية.
 ولنضرب لهذا مثلاً بحديث أفطونيو إلى تابعه قبل استناده فيبدأ، بقوله: —

روما حنانك واغفري لفتاك أو أن منك وآدم أقمك

روما سلام من طريد هارود في الأرض وطن نفسك هلاك

انه الذي بالأمس زنت جبينه بالنار عكك جهده وعصاك

الاهات فلويهن وقتة ما بال قلبك لم يلن لفتاك (مر، ٧١)

وينتهي فيها بقوله: —

سنة كلوبارة غربت زفة قد كنت تغفرين حين أراك
حتى إذا حمّ القضاء وراعتي عطل المقاسم من بهاء حلاك
ضجعت بالدفيا وقلت رخيعة وبذلت أليبي وقلت فذاك

ولا يقتصر هذا الازدواج المتنافس بين طلفتين متناقضتين على أفونيو ، وإنما يرد في
حديث كلوبارة قبل أن تفتخر . فنقول في بداية حديثها : —

اليوم أفصر باطلي وضلالي وخلت كأحلام الكرى آمالي
وصحوت من لعب الحياة ولهوها فوجدت لنديسا خمار زوال (ص ١٢١)
وتقول في نهايته : —

يا ابنتي ودي هلسا زيناني للنية
غسلاني طباني بالأفوية الزكية
ألساني حة تصب أفونيو صنية
من ثياب صكنت فيها ألقاه صنية (ص ٢٤)

هو جامع أيضاً لمطقتين متناقضتين ليس من المحتمل أن توحدنا في الحياة في الحديث
العادي . وقد كان من الممكن أن يحل شوقي شخصيتها كعصرية وطنية لو أنه جعلها تتخذ
من جمالها وسيلة تقوى بها أفونيو واكتافيو كما فتنت بوليوس قبصر من قبل ، على أن يدعها
نعمل بالمحابة أكثر من تلك السلبية المائلة التي تقفها أمام صراع أفونيو واكتافيو .

فصول المسرحية

وتنقسم المسرحية عند عروقي إلى فصول أربعة : يرتفع الستار في الفصل الأول عن المشهد
يشده العامة خارج قصر الملكة ، ويضنون فيه بانتصار موهوم . وينتقل الحوار إلى غرفة
المكتبة ويدور بين رجالها ، ويلتقون على هذا التشيد تطبيقاً عدائياً يدكرون فيه مزينة
الأسطول وخديعة الملكة لقصها ، ويلتقون على هذا ويعرضون بملابقتها الآثمة مع أفونيو .
وتحضر الملكة فتص على التوم فرارها من أكثيوم ، وتبسط سياستها أمامهم ثم تدخل
تصلي ، على أن أهل المكتبة ما زالوا في موقفهم العدائي منها . ويختم المنظر بالشبه ديفي .

حسباً قدم لنا الفصل الأول الفصصيات الرئيسية . ولخص لنا الموقف ، إلا أن الأزمة لم تنفج بادرها واتجاهاتها تماماً . ولم يخل الفصل من استطراد غنائي يلخص بوسائل القصة ما يجب أن يمثل تمثيلاً مسرحياً ، كما يقص حابي ما رآه بالأمس (ص ٢) . وتبسط كليبارة سياستها وما فعلته في أكتيوم بهذه الطريقة . وهذا اتجاه سيخترم منهج شوقي كله .

ولذلك لم وجود منظر آخر يتم المنظر الأول نرى فيه أنطونيو ونفس الملافة الفعلية بين البطلين والاتجاه الواقعي للمسرحية . ويمهد لظهور أنطونيو وكليبارة معاً ظهور حابي وهيلانة الذين تفاجأهما كليبارة وأنوبيس ، وتكشف الملكة عن حبهما ، وتسال أنوبيس أن يباركه ، ثم يدور الحديث حول الممركة الدائرة على أسوار الإسكندرية وانعدام أخبارها . فالمقدمة للموضوع الرئيسي لا تبين طبيعته تماماً . وإنما تظهر عليها مسحة التكلف . ويدخل جندي من جنود أنطونيو ليعلم انتصار سيده ، ويقبض سيده في موكة الظافر ، وهنا يحدث ما يناقض ما ذكرته كليبارة في بداية المسرحية . إذ تمتقبه كليبارة استقبال الماهقة ، ويفكر إليها أنطونيو هواه وما أبلاه في الحرب ، ويصر خيانتها له ، وفرارها من الممركة عبوراً قد نثر دمهقتنا . ولكن هكذا أرادته شوقي شخصاً لا يستطيع مقاومة الحب أو يصر عنه ، وطحراً عجراً قلماً عن سلوكه والجد عنه وتبريره بشق الرماثل ، وقد يبدو هذا غريباً بما يصف به أنطونيو نفسه ، ويصفه به ألقابه ، كرجل حرب ، وبذل قتال ، ويبدو غريباً أيضاً أن تترضى كليبارة بروما والرومان طول المنظر ، وهم ضيفاتها ، وتعتمد عليهم في محاربة اكتافيو ، وتعلم أنه من مصلحتها كمهم إلى جانبها في هذه الآونة . ولكن أراد شوقي أن يستعجل الأزمة بأي شكل فيجعلهم يعبرون عن عداوتهم لها ، ويجعلهم يضمرون لها الشر . وبهذا ينتهي المنظر الثاني .

ويغلب على الظن أن منظر مطارحة الهوى بين حابي وهيلانة ، وبين كليبارة وأنطونيو ، قد أغرى شوقي فاسترحل فيه استمراراً أمد التطور الدقيق للموضوع ، إرضاء للجمهور الذي يجتذبه هذه المناظر العاطفية . على أن هذا الإغراء قد أضر بالقيمة الفنية للفصل . وفي الفصل الثاني رفع الستار عن منظر الوليمة ، وتكثر مناظر التناء والانهار ، وبأقي

العرائف بقرأ الأكف ، على أننا نستطيع أن نفهم اتساع الأزمة التي ظهرت بوادرها في الفصل الأول وتفاقمها ، إذ يقرر الرومان الانصراف عن قائم الضعيف الخاضع لأهوائه ويلهو العاهستين لهواً قد يظهر غريباً في كليوباترة كما أرادها هوقي ، ويستمتعان بالطعام والشراب والفناء ومشاهد الرقص . وبقراء العرائف لهما الأكف دون أن يعبأ بالغد القريب . وقد ورد في هذا الفصل نفيضان أحدهما عن البحر ينقذه الشاعر ، والآخر هو نفيذ الحب والحياة ، وقد نسب هوقي إلى كليوباترة ، فجعل منها شاعرة ، حتى يجد المصيد لنفسه مكاناً في الفصل مع ما فيه من استمرار غنائي خارج عن التطور الحقيقي للحوادث . بل ويزيد في اظهار كليوباترة بمظهر العاهقة . ويخرج ألبوس ويلعب التواد عن بوادر التمرد : وهكذا ينتهي الفصل بحيث يطنى المنظر بما فيه من غناء ورقص ، على الحركة والتطور المسرحي . ولعل هوقي قد دفع إلى ذلك مساقاً بمول الجمهور بما لديها في المسرح الغنائي .

ويفاجأ الجمهور في الفصل الثالث بهزيمة أنطونيو دون أن يذنب تطور الحوادث بين الفصل الثاني والثالث . ولعل هوقي قد لمس ذلك وحاول أن يخفف من وطأته ليحفظ المنظر يتردد بين داخل المعبد وخارجه حتى لا يقتصر المنظر على شخصيتين يتحدثان لمدة طويلة ، بينما امتلأ الفصل السابق بالشخصيات . فيرى الجمهور أنطونيو وتابيه أوريوس ، وأنطونيو يشكو تكدر طالع ، وأقول نجمة ، وخجله من فراشه ، وأوريوس يعزبه ويحاول تخفيف وقع الكارثة . ثم يناجي روما وكليوباترة في حوار طويل (ص ٧١) وهو أقرب إلى القصيدة التي تلقى منه إلى حوار يمثل ، وقد استعان عليه الممثل أول مرة بالفناء . وهو علاج خارجي لا يخفف من عيبه المسرحي . ويرتد المنظر إلى داخل المعبد حيث يناجي أنوبيس أغنيته في حديث عن العلم والسوم . وهو متفهم من بي البشر . ويدخل حابي معلنًا هزيمة أنطونيو ، وهنا يبرز هوقي الذي دافع عن كليوباترة كملكة فعالة (هي السيف والآخرون المعنى) ويتم حابي كواحد من (فرسان المقال) رغم وطنيته وثوره على ملكته ، ورغم عدم وجود ما يؤيد محاولة كليوباترة الدفاع عن مصر في المسرحية ، ورغم اخلاص حابي لوطنه ومحاولته جمع حزب معري من زملائه . ويملي أنوبيس لحابي تريلقا اسم ، بطريق الصدفة ، إذ ربما احتاج إليه . ثم تدخل الملكة لتتحدث من هزيمة أنطونيو ، وتساءل أنوبيس المداية

والنصح فيلج عليها أنوبيس بالانتحار سوياً لتاج مصر، ويحدهما بإرسال الأنفى إليها ساعة الخطر مع حابى . ويرتد المنظر إلى خارج المسرح حيث يمتد الجنود على أنطونيو المبرمج فينتقل إلى داخل المعبد، ويكتشف أن كليوباترة ما زالت حية، ويموت بين ذراعيها . ويحضر أكتافيوس ويراها لأول مرة، ويتأكد من موت أنطونيو ثم يخرج .

ويظهر التفكك وضعف الحبكة المسرحية في هذا المنظر اتردده بين داخل المعبد وخارجه، سيما إذا تصورناه على خلفية المسرح، ويلوح بعض التقدم في تحريك الحوادث وجمع الشخصيات بصورة لم تظهر في الفصلين الأولين من المسرحية كما يقل هنا الاسترسال الغنائى.

وفي الفصل الرابع تناهى كليوباترة أنطونيو الراحل، وتقص لوصيفتيها خبر فعل صياستها التي لم يلمسها الجمهور لمساً قوياً في طور التنفيذ على المسرح . ونحكي لها عن مراوغة أكتافيولها، ويدخل حابى وبمع الهلة ونشدن حلقة الفصل بالتدرج، ويستجمع هو في قدرته على النظم ويستعين بما على المسرح من أدوات خارجية ثبت في الجو روح المأساة لظهور الأزهار الدابة وصلة الأنفى والنساء الباقيات، وينفى إيسريد الموت وتودع كليوباترة آلهما ووطنها في حديث طويل (ص ١٢٠) ثم تنتحر وتنتحر معها وصيفتها، على أن حابى وأنوبيس يدخلان في هذه اللحظة وينتقدان هيلانة، وينصرف حابى وهيلانة إلى طبيعه، ويرئى أنوبيس كليوباترة، ويدخل أكتافيوس وأولمبوس، وتبلغ الحية أولمبوس، ثم يرئى أكتافيوس كليوباترة ويخرج وتسدل الستار على أسف أنوبيس والدماء لروما بالثر .

وعيوب هذا الفصل هي عيوب الفصل الثانى من استرسال غنائى قوي يستعان على تمثيله بالغناء والاستماعة بأدوات خارجة عن تطور المارادث وتحليل المواقف تحليلاً دقيقاً حميماً، لا تحليلاً سطحياً . على أن قدرة الشاعر تبلغ أقصى درجاتها فيه ويرتفع الصغر إلى أوجه وتبلغ فيه قوة التأثير ممتها بما حصل عليه هو في قلة من خبرة سابقة في الرثاء . وما خبر في الحياة من حكمة وفلسفة تبلورت في نهاية الحياة .

الشخصيات

حلل هوقي شخصياته تحليلًا ذاتيًا أكثر منه تحليلًا موضوعيًا، وتغلطت نسبة ذاتيته في شخصياته تبعًا لقرب هذه الشخصية من عواطفه، وبذلك أتت الشخصيات مركبة من بعض نواحيها وبعض نواحي هوقي وفلسفته وآرائه السياسية والفلسفية، بنسب متفاوتة.

فقد سكب هوقي الكثير من عواطفه في كليوباترة كلكتة مثل عرش مصر الذي اتصل به هوقي وحاول الدفع عما يشقته، مادحًا لحاضنها مبررًا لمساوئها. فهي كلكوك مصر الذين يحبهم هوقي وإن انحدروا من أصل أجنبي إلا أنهم تمسكوا واتخذوا مصر وطنًا ثانيًا. وقد حاول هوقي حمده أن يهب كليوباترة كل فرصة للدفاع عن نفسها، والتعبير عن عاصفتها، والإشادة بفضيلها، على لسان من حولها، سواء زائما منه أو حقيقة، مارًا مرورا ظاهريا على أخطائها. ولعل هذا هو مصدر اضطراب الشخصية وتحليلها على طريقته التركيبية التي تضيف سنة إلى أخرى، لا الطريقة التحليلية التي تفحص الصفة الرئيسية، وتحلل الصفات الأخرى من حيث اتصالها وتأثيرها بهذه الصفة الرئيسية. وكليوباترة ملكة مصرية، فهي تقول:

أموت كما حييت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجلال (ص ٢٥٥)
وتقول أيضا:

موقف بسبب العلاء كنت فيه نفت مصر وكنت ملكة مصر (ص ١٥٩)
وهي ذات جلال تقول عنها زينون حين ألقاها أنه

يطأ طيء رأما لجهد النبوغ ويخفض رأما لجهد الجلال (ص ١٤)
ويقول أنطونيوس لها حين يلقاها

وهي على هامتي النار الذي سلبت فقبلة منك نملوها هي النار (ص ٣٤)
ويذكرها حين يقتصر بقوله:

لما لقيت بك في الجلال وعزّه قهرت قولاي الظافرات فواك (ص ٧١)

ويذكرها وهو مختصر بقوله :

- كليسوبارة زوديني قبلة من ثناياك المذاب الفجاء (ص ٩٥)
وتقول عنها هيلانه : لم يحرق فمحين القمك (ص ٥)
ويقول عنها أنوبيس : هماغ المدائن نور القرى (ص ٢٨)
ويقول حبرا عن كفها : هذه كف إله جاء في زي النساء (ص ٥٢)
وتقول هي عن نفسها : وأما المهابة وقد ملأك قاعا (ص ١٠٢)
وتقول عن عفافها :

يموتون بي عفتا ويفتقون بالهوى فككم من حياة في يدي وبماد (ص ١١٥)
فالجمال صفة لازمة لما أريد شوق أن يبرزها بقوة ، ويضاف إلى هذه الصفة صفة أخرى
ليبان فيقول عنها حابي : —

- لسياس إنك قد صممت حديثها كالبحر في الآذان حين يدار (ص ١٢)
ونسب إليها المؤاف القدرة على قرض الشعر فيقول لها أنطونيو
وقولي الشعر علوثا كما كنت تقوليننا (ص ٤٠)
ويقول إياس :

غني شعر ملاكي غني شعر الإله (ص ٥٠)
وهي مغرمة بالقراءة فيقول عنها زينون :

- ننسى ملكها بقاء الكتب أو ننسى هواها (ص ٦)
وقد أراد لها المؤلف أن تكون أمثا تحس عواطف الامومة بقوة فتقول عن أولادها.
وقد أتممت عيش القليل لأجلهم فلا الجدي رضولي ولا النبل يسمح
هذا جانب الملاحين ، وقد اختصت بذها جماعة ألقوا على عرشها التهم جزافا وهم الرومن
وحابي . فيقول حابي عن أهل الاسكندرية أنهم :

- هتفوا لمن شرب الصلا في تاجهم وأصار عرشهم فرائض غرام (ص ٢)
وقال أترض أن يكون سرير مصر قوائمه العمارة والبناء (ص ١٠)
ويقول عنها قائد روماني : قد اجترأت على روماني البني (ص ٤٢)

ويقول عنها أنطونيوس لا ولموس .

صرَّح ابن قل غدوت قل جددت بقمير الثمالت دولة الهوى (ص ١٠)
وقد خلعت هي هذه التهم في قوطا :
يقولون أنى أفنت العمر في الهوى بهيمية اللذات والقهوات (١١٥)
وتدافع عن هذه التهم بقوطا :

ولكن عفت المبقرة خلفة وفي الغافلات البله من سنواتي (ص ١١٥)
وماد حان الذي أتهمها يقول أنها « أشرف الناس إحساناً ووجدانا »
ولم يبق إلا الرومان ، ومن الطبيعي أن يتهموها في عرضها .
ولكلبوباترا جواب أخرى تلتخص في حما للحياة فهي تحب الهوى ونعشق وتغنى
وتضيف إلى ذلك كبرياء الملكة ووقارها . فهي تقول لأنطونيوس :

أمرض معي في لغة السوم ودع ممّ القند (ص ٣٩)
لا نبالي إذا صفت بعدها ما يكدر
وتلهو حتى تصبح « سكرى نعر في خليج عذارها » (ص ٥٨)
وهي تحب أنطونيو وقد كره في موتها فتقول له موت :

مر بي إلى أنطونيو و نضرتي ورواء حلماتي وزينة حالي (ص ١٢٢)
وتقول لوبيفتبها : ألبساتي حلة تمسح أنطونيو صنية (ص ١٢٤)
على أنها رغم ذلك متدينة تهتف قائلة لأنوبيس :

صل من أجلي ولا تنس صغاري في صلاتك (ص ١٥)
كما تقول : إن الصلاة على عدة الزمان ممضنة (ص ٩١)
وهي ملكة ذات كبرياء . تقول وتفتخر قائلة :

إن فك بي خشبة في النساء في حرارة الملكات الكبير (ص ٨٤)
وقد علم البرية أن تاجي نمته الشمس والامر الموالى (ص ١٢٣)
وتقول للمراف خاتم الأيام أولى باعتمام العظماء (ف ٥٢)
وتقول وهي تودع الدنيا :

وقد اغتصم عيش الليل لأجلهم فلا الجدى رضى لي ولا النبل يسمع (ص ١٢٠)
وهي رغم ذلك رحيمة القلب تقول لوصيفتها :

أنت لي خادم ولكن كأنا في الملمات أهل قرى وصهر (ص ١٧)
وقتقن أصاليب السباع فتقول لأروس :

الحرب فتك أروس والسياسة فني (ص ٣٧)
ويلخص أنوبيس شخصيتها في قوله :

بنتي رجوتك للضحية والقدى فوجدت عندك فوق ما أنا راضى
إن نصبني جسداً فنفسك حرة وعلاك صالحة وعرضك ناجي
سيقول بمسك كل جيل منصف ذهبت ولكن في سبيل التساج
حقاً إن كليوباترا متعددة الجواب . على أنه يحق لنا أن نتساءل ما هي كليوباترا .
وهل نسمع بها كائناتاً حياً ؟ إننا لا نسمع بوجود شخصيتها ، ولا بالمحافظة الرئيسية التي
تقودها . وما المرة بتعدد الصفات والنواحي ، وإنما العبرة بتناقضها في ذات واحدة حول
صفة تهب الشخصية كياناً . وقد أصابها شوق بمحاولته الدفاع عنها حين وصفها بالصفات
الجيدة الطيبة ، وبتر الصفات الخبيثة . والإيمان الطبيعي مزيج من هذا وذاك .

تأتي بعد ذلك شخصية ألتونزو . وقد صورته شوقي بطلاً أعجزه الحب وصلبه الرجولة
والشهامة ، وقد بالغ في تصوير ذلك إرضاء لشعور الجمهور لا إرضاء لنفسه وفنه ، وبذكر
حياته الأولى قبل أن يتصل بكليوباترا بقوله :

فهمة قلبي في شراب وصورة وهمة نفسي في غلاء ومغفر (ص ٧٤)
ويقارن بينها وبين حياته النانة بقوله عن كليوباترا :

أخرجت أمري واختياري من يدي وزككتني نفساً بغير ملاك (ص ٧٢)
ولا نكاد نلمس فيه صفات الجندي التي تحكي عنه ، وقد وصفه بها كثير من ، وتقول عنه
كليوباترا أنه حيش « بمفرده في الروع جرار » (ص ٣١) ويسميه جبراً إلى الحرب (ص ٤٨)
ويسميه أودوس « إله الوعى » (ص ٦٧) ويقول له :

وقد كان سيفك غول السيوف وكانت فتاتك غول الفنا
وكدت إذا الموت أفضى إليك تحدت به فاشقى القهقري (ص ٦٧)

ويقول عنه جندي روماني أنه « هيكلاً عِزَّ في الرجال ضرباً »
 قد عرفناه خير من هرِّ ربحاً أو نضاً صارماً ولاقى الحروباً (ص ٩٢)
 ونسبته كليوباتراً : محور الأرض وميزان القلوب (ص ٩٥)
 ويقول عنه أوكتافيوس : « سيفاً لرومة باتراً » (ص ١٣٥)
 وتقول كليوباتراً : أنه غفور طيب القلب ، وكم حقدت ثم أصبحت كأن لم تمقد ، (ص ٣٩)
 وتقول عن بفاهته :

ليس العيوس سنة لوجهك الطلق الندي (ص ٣٩)
 ولكن لا ترى أنطونيوس يحمل حتى نحس بهذه الصفات في كيانه ، ونحس بوجوده
 حياً ، وهي عيوب يشترك فيها مع كليوباترا .

ويظهر جاني بعد ذلك مثلاً للقباب الوطني المثلى ، بالحماس ، القليل العمل ، كما يريد
 المؤلف أن يصوره ، وقد شاء أن يجعل منه أداة تدافع عن كليوباترا بعد أن آتمها .
 وبصور أنوبيس بصورة الوطني المتفاني . وتظهر وطنيته حين تطلب منه كليوباترا أن يصلي
 من أجل ولدها فيقول :

أزيس كيف أصلي على ابن يوليوس قيصر
 أبوه حالي ولعكن فرعون أعلا وأكبر (ص ١٥)
 أما بقية الشخصيات من الوصيفات وأولبوس فهي شخصيات ثانوية ، تظهر وتختفي
 أثناء المسرحية وتساعد الشخصيات الرئيسية على التعبير .

ولعله يجدر بالإشارة أن نذكر أن الشخصيات الثانوية أقرب إلى الحياة من أبطال هورق ،
 وقد زادت انجاسها ، إذ لم يقف في طريق تصويرها الحر عن نفسها نزعة أخلاقية أو وطنية ، أو تدخل
 من جانب المؤلف ، وعنها صدرت العناصر الفكاهية والحركة والحياة والانسانية كما في أوردوس
 وهيلانة وأنوبيس . ولم يكلف الشاعر كتابها صور العظمة والنبيل المتمثل ، ويقابل زينون
 الشيخ الحنك الجرب الماكر جاني الغاب الصريح النظري المتحمس ، كما يقابله أيضاً أنوبيس
 المتشائم العملي ، وتقابل كليوباترا العاشقة هيلانة العاشقة أيضاً . وأولها يحف بحبها الأثم ، ولا
 يحف حب الثانية أنثى ، وحبذا لو اتجه فن هورق إلى إبراز مثل هذه المزايا ، كـ :
 مسرحيته العميق في التفخيز وسمة المدلول .

الحوار

وقد سببت معظم هذه الأخطاء عن نوع الحوار الذي ارتعاه شوقي لفنه . وعبوب حوار المسرحية هي عبوب الكاتب البادئ الذي ما زال يتلمس الطريق ولم يكتشف بعد الوسائل المسرحية النوعية التي يؤثر بها الكاتب المسرحي من عرض للأزمة وتطورها وتفاقمها وحلها أو تشخيص وفلسفة ، وإنما يقارب حوار هذه المسرحية زعة القصيدة والأناعيد المفتعلة إلى حد كبير ، وقلة المرونة في تبادل الحوار ، فتكاد تتوالى القصائد وتلقى بكل خطابي . ولئن أطربنا منها موصى الشعر وجودة الوصف والغزل والزناء والشكافة والعتب ، ولكن ما هي قيمتها المسرحية التمثيلية الفنية ؟ — لعله من الخير أن نقارن من فصول مشتركة من مسرحية « مصرع كليوباترا » « لدوي » « وأدولوني وكليوباترا » « شكسبير انرى ما كعب شوقي وما حسر بمذهب الغنائى ، وما كسر شكسبير وما حسر بمذهبه المسرحي التمثيلي

بين مسرحية شوقي ومسرحية شكسبير

ألف شوقي مسرحيته في عصر خاص ، وتأثر بأحداث خاصة اجتاعه ومسرحية ، وألف شكسبير مسرحيته في عصر خاص . وتأثر بأحوال اجتماعية ومسرحية خاصة . على أن للمسرحية قيمة فنية طامة من حيث تحقيقها لمطالب الفن المسرحي لزميع . ومن حيث قيمتها الإنسانية العامة . ولا بد من المقارنة من الناحية من الأحوال البيئية الخاصة بحد الامكان ، وبناء على أسس المسرحية ، أي مسرحية تمثل أمام الجمهور وعن طريق عملي . وعن عرض الموضوع المسرحي وتحليل الشخصيات وما بلغ ذلك من حق ، وعن ارتباط الحوار بالشخصية والموقف وقيمه الأدبية والمسرحية ، وعن القيمة العامة للمسرحية في تاريخ الأدب المسرحي عامة . ومذهب شوقي كما سبق القول مذهب غنائى يستعمل في نظم الشعر الغنائى وبحول التأثر في الجمهور والارتفاع به عن طريق الشعر أكثر منه عن طريق التشخيص والدرس المسرحي للموضوع . ومذهب شكسبير مذهب تصوير المبادئ لاختلاف عن طريق عرض الموضوع عرضاً مسرحياً كأزمة تتوزع وتوتر وتمل ، بحيث يحدث هذا التناوب

من داخل الشخصيات ، وينسجم معها فتؤثر حوادث الموضوع في سلوك الشخصيات وتؤثر الشخصيات في تحريك حوادث الموضوع كوجهين لعملة واحدة . ويعبر الحوار تعبيراً طبيعياً عما يقتضيه الموقف معبراً عن أهواء هذه الشخصيات العميقة وعواطفها كما تخرج الحرارة عن النار، والرائحة من الزهور . وقد دفع مذهب شوقي صاحبه إلى الخلط بين وسائل القصة وهي السرد والتفصيل والاسترسال ، بينما ساعد مذهب شكسبير صاحبه على أن يتدع ويحلل في حدود ما اقتضاه المسرح . وقد وقعت في سبيل شوقي حياته الغنائية وتكوينه لأسانيب خاصة لم يستطع أن يتخلص منها وهو في أواخر حياته ، ولم يستطع أن يكون دراسة عميقة جديدة لأسسه ، بينما ساعد شكسبير على انفان فيه المسرحي حياته المتصلة بالمسرح من تمثيل وإخراج منذ بداية حياته . ولم يكن الشعر الغنائي عنده إلا مخرجاً ثانوياً لمواظفة الحياة ، بل إن قصصه الطويلة الغنائية الأولى تعتبر مقدمة لمبولة المسرحية قبل أن تصقل أو تهذب . وقد عبر فيها عما يجيش في أعماق قلب الإنسان . يضاف إلى ذلك عبقرية ماهرة في تمهيم أعماق القلب البشري وقدرة فذة على تصويرها في لوحة متسعة الشخصيات ، متسعة الأفق في الفلسفة والمداول .

وبدابة المسرحية في العادة شاقة عسيرة في تأليفها . وقد بدأها شوقي في مسرحيته بداية غنائية ولم تعرض عرضاً مسرحياً خالصاً . فيتردد الحوار الآن بعد نعيه العامة بين حاجي وديون : -

حاجي :	اصمع القصب ديون	كيف يوحون إليه
	ملاً الجو هتافاً	بحياتي قاتليه
	أثر البهتان فيه	وانطلى الزور عليه
	يا له من بيضاء	عقله في أذنيه
ديون :	حاجي مممت كما مممت وراعي	أن الرمية تحتني بالراي
	هتتموا لمن شرب الطلا في تاجهم	وأصار عرهمو فرائي غرام
	ومنى على قاديهم مستهزأ	ولو استطاع مشى على الأحرام
حاجي :	أتذكر يا ديون إذ اعلقنا	إلى الميتاء طمخس للواء

وكان البحر كالبيت المسجى وكان الليل البيت الرءاء
ديون : نعم وهناك آسنا سحاباً وراء الليل جلت السماء
فقلت انظر ديون ترى الجوارى يدان الماء همساً وانقضاء
وأقبلت البوارج بعد عطل سوائب لا دليل ولا حذاء
رجمن رجوع قرصان أصابوا من القزوة المرمجة والبلاء
فلم نسمع لسلّاح هتافاً يشر بالقدوم ولا نداء
حان : فإذا قلت :

ديون : (قلت) ديون إني أرى الأسطول بالويلات جاء
دخول الظافرين يكون صبحاً ولا ترحى مواكهم مساء
فلما أصبح الصبح انتبهنا نرى الأسطول أزين ما تراه
تبرجت البوارج بعد عطل وهزت في ذوائبها الآواء
وردد في المدينة أن روما غفا أحطوطها ومضى هباء
فضج الناس بالبشرى وكذوا حناجرهم هتافاً أو دعاء
هداك الله من شعب بريء يصرفه المضلل كيف شاء (٢)

هذا شعر طيب رائع حقاً ، ويطغى تلخيصاً جيداً ما حدث وما مضى . ولكن هل
حلل شخصية كل من المتكلمين تحليلاً تحليلنا نحسهما كأنهم حين لكل شخصية ؟ وهل
مثل الحادثة أمام الجمهور تمثيلاً مسرحياً ؟ أغاب الظن أن شوقي قد اكتفى بالحوار عن
الحركة في معظم المواقف ، وجعله يصور الحوادث ويصف الشخصيات . فلنحاول إذن أن
نوضح ذلك بتفصيل الحادثة تمثيلاً مباشراً ، وعرضها عرضاً مسرحياً تبرز فيه سمات
الشخصيات وتحيا على المسرح وتبرز أعماق المواقف وتجلو خوافيها . هذه بداية مسرحية
عكسبير :

فيلبو : كلاً . فقد اجتاز هتر قائدا الحدود . أنظر إلى هاتين العينين الجليتين وقد
لمتا كالفتري فوق خضم القتال وحشد الجنود ، وهما ما تتوردان إلى هذا
الجبين الأصفر ،

وهكذا أصبح قلب القائد الذي حمل لوحات الصدر من درعه في الميدان كيراً تبرده
هذه النورية هبتها . أنظر هاهنا مقلان (يدخلان) .

كليوباترا : إذا كان ما زعم حبساً فاشرح لي مداه .
أتوني : ما أقدر حبساً يحصى وبعد .

كليوباترا : سأقيم حداً أرى به مبلغ هواك .

أتوني : إذن فاكهني عن ساء أخرى ، وأرض غير هذه الأرض (يدخل رسول قيصر)

كليوباترا : إستمع إليّ فلربما أتى نفضة من فلفا . ومن يدري — ربما حمل إليك
أمر قيصر ونبيه لتفعل هذا وذاك ، وتفتح قطراً وتترك أقطاراً ، وإلاّ أهمتك .

أتوني : كيف يا محبوبتي ؟

كليوباترا : إستمع إليّ يا أنطوني . ربما كانت أخباراً من قيصر أو من فلفيا أو منهما
معاً . ادع الرسل . أنتسحي ؟ لمعري في حرة وجهك إكرام قيصر ، أم تراها
من لوم فلفيا القاسية ؟

أتوني : لتذب روماني مياه النير . وليطو صرح الامبراطورية المريض . الملك من

طين ، ومن الطين يفتذي الناس والبهائم . ولأنبل ما في الحياة أن تعانق ،

ولفرّ الدنيا كيف تقف وحدنا دون نظير .

كليوباترا : يا الكذبة الرائعة . ولم تزوج فلفيا ولم يحبها ؟ أنتخالي بلهاء ؟

أتوني : ولكن حين تدفع كليوباترا ، وحب الهوى ، وصاحتها الناعمة ... ولكن

لم تكدر صفو الزمن بأحداث العتاب أو تفقد لحظة من الحياة دين ندوة ؟

كليوباترا : إسمع الرسل أولاً .

أتوني : أيتها الملكة المعاندة التي يزيناها كل فعل : حين تلوم وحين تضحك ، فبطير

كل ما فيها جيلاً . لن أسمع الرسل . وسنحول الأيلة في أحياء المدينة نرى

أعماط الخلق فلقد رغبت في ذلك (يخرجان) .

ديميتريوس : أو يستخف أنطونيو بقيصر إلى هذا الحد ؟

فيلبوس : أحياناً يا سبدي ، حين لا يكون أتوني . ويقصر عن السموّ إلى مرتبة

هذا الاسم النبيل .

ديجربوس : لقد ما أعف . فإنه يحقق كلام العامة وكذبهم في روما ، وسأمل في القد
حيراً من هذا صاحبك السعادة . (ط — م) (ص ٢)

تصور بمد ذلك بدايتي المسرحيتين على المسرح . في مسرحية هوق تتبادل الحديث
شخصيتان وتنفذان الشعر لتلخيص الموقف . وفي مسرحية هكسبير يتنوع الحوار بين
الشخصيات فتحدث شخصيتان حديثاً يبرز شخصيتهما كهنديين لا يعجبهما أشوتى العاشق
وإنما ينظران فيه إلى أشوتى الهندي ، ولا يفهمان لجه معنى . ثم ينقضي هذا الحوار
القصير ليدخل أشوتى وكليوباترا ويمثلاً تمثلاً مباشراً هذا الحب ، فلنس كما يلدس الجمهور ،
عمقه وسعته وعموره ، نضحى في صلبه بالملك ويرتفع في عالم لا يرتفع إليه الآخرون ،
وتتكشف فيه أعماق قلب أشوتى وأعماق قلب المرأة في كليوباترا بتنوعه وتمقده في نفسها
العروب . حتى إذا ما علمنا ماحبة جهما اكتمل المنظر دوره فيخراخا وتمود الشخصيتان
الأوليتان في حوار بما يتفق وشخصياتهما . ثم حدثني ، ألم تلخص هذه الأسطر القليلة
الآزمة وبودارها وتدفع الحركة وتمهد للنظر الثاني وتحوى من عناصر التنوع وعمق التحليل
وسعة الفوحة من تصوير الحب في مجال عدائي ، ثم انظر إلى بداية هوق التي تصوره في مجال
عدائي فترى فيما اتجه إليه شوقي من محاولة التأني بالفرع وكيف حال دون أن ينقن ما أتقنه
هكسبير ؟ إن الشخصيات عند هكسبير حية تنبض بالحياة أمامنا ، ونشعر بنواحي قوتها
وصفتها أحياء مثلنا ، ولا نجد هذه الحياة في شخصيات شوقي الجامدة الخشبية . وقارن
بين المناظر المشتركة في المسرحيتين هي ليست بالقليلة اترى هذه الصفات تتكرر وتترق
في ثناياها . فقارن مثلاً بين أطلونيو يرجع منتصراً إلى كليوباترا في المسرحيتين ليتضح
فرق المذهبين . ونقتطف من هذا المنظر الحوار الآتي : —

أطلونيو : لقد طاردناهم . هلم بأحدكم ليحبر الملكة بقدومنا . وفي القد قبل أن نطلع
الشمس لسكب الدم الذي نجا اليوم منا . شكرآ لكم فقد حاربتم كما لو كان
كل منكم أشوتى وحاربتم كما لو كان كل منكم إله . هيا إلى المدينة وتحدثوا
إلى أصحابكم وأزواجكم بما فعلتم . وسوف يحسون بدموع الفرح حراكم
(تدخل كليوباترا)

يا أنهار العالم ، طوّقي بساعدك حنّتي . واقفزي بمجمعك إلى قلبي . وامتنلي

صهوة أقمامي .

كليوباترا : يا سيد السادة . أيها الامم الانهار . أنا أني يا صبي : من شبابك ايامم الازدحام .
أتسوّني : يا بليلي . لقد طاردناهم إلى مهادم . أي فتاتي . لنّ امتزج المغيّب ببعض
من أدكن الغياب فلنا عقول تغذي أعصابنا وتكيل للغياب صاعاً بصاع .
انظري إلى هذا الرجل واحلي إلى شفّتيه يدك الحبيبة . قبلها أيها الجندي
فقد حاربت كاله يفتقم من البشر .

فها هو أنطونيوس الجندي لا يكافح إلا من أجل حبه الذي صار نواة روحه ، وغاية
أعماله فاتصاره الحربي انتصار لحبه ، ونشوة ظفّره نفوة حبه ولا يفقد شخصيته الرئيسية
في موقف من المواقف مهما تمددت خيوطه وتغايكت أطرافه .

ولنقارن بينه وبين مقتطفات وردت في مسرحية هوقي تقابل هذا المنظر ، يقبل أنطونيوس
منتصراً إلى كليوباترا فتلقاه ويسألها أن تقبله فتقبله . فنقول له :

اليوم نعلم روما أن ضرّتها	تقلد النار من تهوى وتختار
اليوم نعلم روما أن فارسها	جيش بمفرده في الروع جراد
أنطونيوس ، سيدي هل نحن في حلم	أسالم أنت لا أمر ولا عار
أنطونيو : أمر وحث كليوباترا أنظفري بي	كأس المنايا على الأبطال دوار
لو كنت شاهدتني والحرب جارفة	والصف تحتي بعد الصف ينهار
فلجن تحتي جوادي فهو طامفة	وجن كفي بتعلي فهو إحصار
رأيت حلة صدق غير كاذبة	لا السبل يحملها يوماً ولا النار
لما صدمت جناحيهم وقلبيهمو	عن الخيام ومن أوكارهم طاروا
وما وجدت لا كتافيو وقادته	ريحاً ولم أتيّن أيه ساروا
ومالت الشمس أو كادت فراجعني	هوق إليك قديم الداه سوار

حتى رحمت ولو أني طردتهمو
لبات اكتاف حنّتي واقفّتي النار (ص ٣٦)

تظهر صموبة هذا الحوار على المسرح، إذا تصورناه ملقى من فم الممثل مما فيه من الحركة رغم ما فيه من جودة شعرية وطرب بالانقاط . فهو حوار يدور بين شخصيتين اثنتين في المنظر كله، ويطول دون أن يتنوع أو يكثف عن حقيقة جديدة في الموقف أو جانباً من جوانب الانعاز العميقة . وهو يلخص تلخيصاً سطحياً ما يدور من حوادث النفوس وفوازعها .

وسنلس في مسرحية شكسبير: صورا من التعميد المسرحي النوعي الذي لا ينتبه إليه هوقي وبئر بها شكسبير في مسرحيته عوامل معنوية تحدث أصداء في المسرحية وتثير وسائل تهكم مسرحي طام، وإحدى صور هذا التعميد هي العراف . فقد اتخذ شكسبير أداة رمزية إلى غموض القدر ومحو الشرق الصوفي الخيالي أملم القرب العملي، وتكررت ألقاظه فوسمت الأفق المسرحي حتى اتصلت عناصرها بعناصر الكون، وزادت من عمق مدلول الحوادث وسعتها الإنسانية، فيذكر العراف لأنطونيو أن حظه يتضاءل كلما اقترب من قيصر « فابتعد عنه »، ويرد أنوبيس على العراف في بداية المسرحية « مصري ومصري جماعتنا هو أن نتمل حتى النوم » بينما يقول العراف لأنطونيو :

حياتي في يديه والناس يحبون قسرا

إن هئت همرت نهاراً أو هئت همرت دهرأ

ويقول لكليوباترا : ملكتي يومك في الأيام منشور القواء

خطر الموت عليه ومضى فيه الآباء

ثم يتلووه بقاء لم يطلوه بقاء .

فذلك همر غنائي أكثر منه همر مسرحي ، يتصل بالشخصية التي تتحدث عنه ، وقد يجب القارىء . ولكن لا يصلح للمسرح الذي يرمي إلى تمثيل الحوادث تمثيلاً يخاطب عقل المتفرج وخياله وعواطفه كما يخاطب محمه ، بل أكثر مما يخاطب محمه

ولنقارنه بعد ذلك بين منظرين جمع لهما المؤلفان عبقريتهما وقدرتهما على التصوير والتأثير حين تتوتر الأزمة إلى أعلى قطعها ، وتبرز شخصيات المأساة إلى أسمى مراتبها ، فيسطع نورها قبل أن تطفى . ولنبداً بالمقارنة بين: نظري انتحار أنطونيو في المسرحيتين:

أنتوني : ضاعت آمالي وخافتي هذه المصربة الدنيئة ، واستسلم أسطولها للعدو ، وهام رجالها يقتفون بقبعتهم إلى أعلى كمن يلقي صديقاً غائباً . أيتها العاهرة ثلاثاً ، قد باعني إلى هذا المحدث الجديد . دعهم يهربون وسأتم أفعالي بمد أن أحطم السحر .

أيتها الشمس . لن أرى المشرق بعد اليوم ، وصالح مجدي الآن . أو ينتهي كل شيء هكذا ؟ فتذوب قلوب تبعت قدمي ، وحقت أمانها في ، لقد خانوني . وأنت أيتها النفس الكاذبة والساحرة الخطيرة ، من أجل عينيك أترت الحرب ، يا من دعوتها ملكتي وصدرها تلجج ومهادي . لقد خدعتني (تدخل كليوباترا)

ابتعدي أيتها الساحرة أو تنالك يداي بالأذى ، اخرجي أو تنالين ما تستحقين أو أهوه نصر قبصر . دعيه ينالك ويمرضك على غواه روما الصاخبين . وليأخذك درة في تاج نصره ، ويمرضك كما تعرض الوحوش على الممامة ، ونغدش أكتافها وجهك بأظفارها . (تخرج كليوباترا)

أما زلت تشهدي يا إيروس — قد زرى أحياناً محابة نجسها وسحقاً ، وبخاراً نجسه أسداً ، أو نمرأ ، أو قلمة مفيدة ، أو جبلاً متفصباً ، أو صخرة هائلة ، فيفسر اليوم من أعيننا . أرايت هذه الطواهر ؟

إيروس : نعم يا مولاي .

أنتوني : أيها التابع الطيب ، هكذا مولاك الآن . لكني لا ألس هذا الدخمن في لقد خضت للحرب معن جرائها . ولقد ظننت أن بيدي قلبها إذ كان قلبي بيدها لقد ضاعت مني واتصل مصيرها بقبصر . وصار مجدي نصراً للعدو . لا تبكي يا إيروس . فقد بقيت لنا أنفسنا لتقضي على أنفسنا (يوحين خبره ما يزال بموت حبيبتها يقول) :

أما أنت ؟ إذ أنزع الدرع يا إيروس . لقد انتفضي عبه النهار الطويل ، وعلينا أن نختم . دعيني ، إنزع الدرع يا إيروس ، فإن يمنع درع آفيل أن يبار

جواني، جاني انفتحا وحطما هذا الهيكل الوامن، إليك عني يا إيروس فلست الآن جندياً، تداعي أيتها الأفعلى المرصوفة . دعني يا إيروس ، سألقى بك يا كليوباترا . كل زمن عمر عذاب . لقد خبا السراج . سأقضي وأنهي الأمور وأفسد عمل قيصر . ولن يحطم العنف إلاّ العنف . إيروس . سأتي يا ملكتي . إيروس منخطو بذا في يد، وندع الأهباح تنظر وتنبع . إيروس .

إيروس : ما يريد مولاي :

أنتوني : لقد صبحني العار منذ ماتت كليوباترا . وتحقر الآلهة دناءتي . قد قسمت العالم بسيفي وصنعت بيدي ملكاً على ظهر البحر . والآن تعوزني هجاعة امرأة وعقل سيد . لقد أقسمت يا إيروس حين يدلم الخطب — وقد ادلم الآن — أن تقتلني . فافعل وقد حان الوقت هيا ودع الدم يجري في وجهك .

إيروس : أو أفعل ما لم تفعله السهام المعادية وأخطأت ولم تصب ؟

أنتوني : إيروس . أتحبس في نوافذ روما ؟ وترى مولاك مكبلاً بالحديد ، يحني هامته

ويحترم العار وجهه وأمامه قيصر الظافر ؟

إيروس : لن أُرَ هذا اليوم .

أنتوني : إليّ إذن ، لن تشفيني إلاّ الجراح . انزع سيفك الأمين .

إيروس : عفواً يا مولاي .

أنتوني : ألم تعدني بذلك حين أطلقت سراحك ؟ أم كان ولاؤك حدثاً طارئاً ؟ انزع

سيفك .

إيروس : إذن فأدر عني وجهك النبيل ، فقد كان قبله العالم أجمع . ها قد نزع سيفي .

أنتوني : فافعل ما سألته من أجله .

إيروس : وداعاً أيها السيد العظيم . سأطعن الآن .

أنتوني : الآن يا إيروس .

إيروس : ولم إذن ؟ هنا الموضع فأهرب من الخزع (يفتح) .

أنتوني : لانت أنبل مني ثلاثاً . منك تعلمت ما أفعل . لقد سبقته في معرض النبيل .

سأجري الآن إلى الموت كروح يسعى إلى سرير العرس . وصيمون سيدك
يا إيروس تدينك (ويظمن نفسه) ماذا ؟ لم أمت . (ينقل إلى كليوباترا) .
كليوباترا : أيتها الشمس إظهري واحرقى مدارك .

أتوني : سلاماً ، لم يحطم قبصر أتوني وإنما تطلب أتوني على نفسه .
كليوباترا : هذا ما يجب أن يكون فلم يخضع أتوني أحداً غيره ولكن واحزنانه .
أتوني : إنني أموت يا مصر ، وقد سوفت في موتي حتى أنال من آلاف القبل القبلة
الآخيرة — لا تحزني أو تندبي نهايتي . عيشي على الماضي حين عشت سيد
العالم . ها أنا لا أموت جباناً .

كليوباترا : يا أنبل الناس كيف تموت ؟ ألا تمناً بي ؟ هل أبق هنا في هذا العالم الجامد
الذي لا يفوق في غيبتك حظيرة ؟ لقد ذاب تاج الأرض وإكليل الحرب وحماد
الجند وتساوى الفتيحة والمنتبات بالرجال . لقد زالت الفوارق ولم يبق تحت
القمر الراحل ما تحياه . وهل أنا إلا امرأة تقودها عاطفتها كمن تبسيع الابن
وتؤذي أحقر الفئون ؟ لقد قذفت الآلهة بصولجاني ، كان عالمنا كالمهم حتى
سلمنا من جوهرتنا . والآن كل شيء عدم والصبر بلاهة ، أمن الانتم أن أُلج
باب الموت الخفي ؟ كيف يا نسائي ؟ الضجاعة لقد خبا السراج وانطفأ . الصبر
يا قوم ، سندفنه ونعمل ما هو جريء نبيل ، سندفنه في موكب روماني ،
هيا فقد مرد ذلك الهيكل القدي حوى تلك النفس الكبيرة ، لم يبق لنا يا نسائي
من صديق إلا المزم والموت .

نرى في هذا المنظر البطل في ثورة الاهتمام تحلل عواطف وتسير إلى نهايتها المحتمة نحو
المأساة سيراً نفسياً متأسكاً . وتحريك الحركة المسرحية وترتب المفاجأة وتبادل الحوار
فيطول ويقصر تبعاً لحاجة الموقف ، ويجري عواطف الشخصية فتتمو عناصر المنظر وتطور
نحو النهاية ، ولنتنقل بعد هذا إلى نظير هذا المنظر في مسرحية هوقي . ها هو أنطونيوس
مهروم يخاطب تابعه بقوله :

أوروس إنني جهللت مغياً ومسني الضر والكلال

فل بنا فستريح قليلاً من قبل أن يدم الرجال (يجلس منهوكاً)
 اوروس ماذا دهاني حتى نصيت . صكاني
 كان الملوك عبيدي فصر عبيد . الحسن
 ولست أول حمر استعبده الفسواني
 ولم أر كالحرب استراح قتلها وأفضى إلى القيد الأسير المقيد
 ولكن عني الحرب والمصطفى بها إذا اففضت الحرب الطريد المشرّد
 ولولا اختلاف الحرب بالاناس لم يهن عزيز ولم ينزل على القيد سيد
 فيرد عليه أوروس قائلاً :

وقارك فيصر لا تحزعني وحلّ المقادير تحمر المدى
 ما أنت أول نجم أساء ولا أنت أول نجم خبا
 أما لك أنطونيوس أسوة بيوليوس فيصر أين انتهى
 رأيك والحرب تلبو السكاة فاشهد كنت إله الوغى
 وقد كان سيفك غول السيوف وكانت قناتك غول القنا

ويخبره أوروس بموت كليوباترا فيقول :

يا لاسماء انتحرت أين أين ولم ؟ وكيف كان ذلك ؟ ومنى
 اوليبوس : مروت بالقصر ضحى اليوم فلم أجد له نظراً ولا حسناً يرى
 بدا لعيني خلاه موحشاً غير عويل هنا وهنا
 أنطونيوس انتحرت يا لاسماء وبألقوة القدر
 إن الأمور انتقلت من خطر إلى خطر
 ما غدوت وإنما أنا الذي بها غدر (ف ٣)

وينتهي كليوباترا بعد ذلك في قصيدة تبلغ واحداً وثلاثين بيتاً كايانجي روما ويعرض
 لماضيه . ويحدث بينه وبين أوروس ما حدث في مسرحية شكسبير . وينتقل إلى كليوباترا
 فيقول :

قد تداعى محور الأرض وميزان الصوب

مال كالنفس جمالا وجلالا في التروب
أيها المجرع لو تدري جروحي ونفوي
أيها القاهب قد آذ عن الدنيا ذهوي
أيها الخالص ودًا ليس ودي بالمفروب
عن قريب ينطوي القبر علينا عن قرب
كلوه بالراحين وبالغار الرطيب
أيها الجندمات قيصر فابكوا معي السيد الجسور الوهوب

هبكوا ساعديه من فوق صدر كان في الروح بالنايا رحيبا (ف ٣)
إلى آخر هذه القصيدة البليغة في رثائها، الضعيفة في تركيبها المسرحي. لم براع فيها
دراسة الموقف دراسة فنية عميقة، ولم تعتبر مطالب الممثل والجمهور والإجادة الفنية في
التحليل والتفخيم والحوار. وتفتقد هنا التدرج الإنساني نحو الاستعداد للنوت،
والتنطور في تحليل المواقف بحيث تؤدي إلى حدوث الكارثة. ولا نجد في استجابة كليوباترا
لهذا الموقف استجابة إنسانية تكشف عن موقفها من أنطونيو بوضوح، تستبين منه دقائق
الصور وخلجات النفوس. وتنتهي المقارنة بمرض موت كليوباترا في كل من المسرحيتين.
ففي مسرحية مكسبير يدس الجمهور استعداد كليوباترا الموت ويمحسون بالنهاية آتية
لا ريب فيها وترتفع رويداً رويداً إلى مرتبة القدسية التي تظهر. تهيب كليوباترا بوصفها
ثالثة:

كليوباترا: الي بردائي وتاجي فبين جنبي تخنلج آمال الخلود. لن يحس خرمصر هذه الغفاه
هلي يا إراس، إخال أنطونيو ينادي ويقوم من مضجعه يمدح مقاتلي ويسخر
من قيصر. ها أنا يا زوجي جديرة بهذا الاسم. أنا هواء وفار، تركت
عناصر الأخرى للتراب. هلي الي وأصلبني بقية من حرارة. وداعاً ثرميون
طويلاً (تقبل إراس فسقط ميتة) أو أملك الصبر في في — أهكذا
تموتين؟ وإذا كان الموت سهلاً سريعاً هكذا فان وخوته كوخزة حبيب.
أترقدين ما كنة؟ إذن فلا يستحق العالم وداعاً.

شرميون : اتجري أيتها السحب الكثيفة . ها هي الآلهة تمبكي .
كليوباترا : يالدهاتي . متقابل أتنوني قبلي . وماأفقد قبلة هي مماتي . إلي أيتها الشمس
القائل وفك عقدة حياتي بنابك القامع . ولو لفقت لسببت فيصير حاراً لا يذوقه
شرميون : أيتها النجمة الشرفية .

كليوباترا : سلاماً سلاماً . ألا ترين اني على صدري يدفع مرضعته للنوم ؟

شرميون : تحطمي واقترجي .

كليوباترا : حلو كالبلسم — لين كاللهو اللطيف — أنطونيو — إلي أيتها الآخر (تموت)
(ف •)

وفي هوفي تستمد الموت في قصيدة واحدة طويلة ترى فيها نفسها وتذكر موتها فداك
لمصر وتحاطب الإسكندرية ، ثم تتناول الأفق وتنتحر . فهي قصيدة طويلة لا نجد فيها
التدرج النفسي نحو المأساة ، وإنما يثار جو المأساة . عن طريق الشعر .

والفرق بين المنهجين واضح ، وهو أن شكسبير قد قرر لمسرحيته طاملاً منسجماً يدور
حول فكرة وفلسفة واحدة ، هي الهوى والتضحية في سبيله ، لم يختلف في ذلك أنطونيو
أو كليوباترا . وبذلك وضع لها قاعدة تتصل بنفوس الناس وتهوي إلى أعماقهم . وصورة
الموضوع تصويراً إنسانياً شمل الكون وقادرن فيه بين الغرب المعلي والشرق الذي لا يعترف
بالمادة . وملاً هذا العالم بأنماط عديدة من الناس وحلماً هذا التحليل العميق البارع المعقد
فأنطونيو يضحي بحبده وهو يعلم بضعفه ، ويهجر أكتافيا إلى كليوباترا وهو يعلم أن ذلك
سينير عليه صخط الرومان . وصورة متصلاً بكليوباترا اتصالاً يجذبه إليها كما يجذب
المغتاطيس الابرة . وتظهر كليوباترا بمظهر المرأة التي تجمع في ذاتها حواء المتنوعة المغرية
المعقدة الغامضة التي لا تفهم وربما لم تفهم نفسها . وأكسبها قولاً وفعللاً يتصف بالحبوية
الهديدة . وأدار حول السكوكيين الرئيسين شخصيات ثانوية تقابل بين أهوائهما ويرقع
البطلان بالتدرج نحو المأساة فيصير الموت نعتراً لا هزيمة ، ومجداً لا ضعة ، وتحرك في
أثناء ذلك من عالم من الرموز وتتفبع القصة بألفاظ الذهب والفضة والآلى والغموس
والأقار في تعبيراتها . وترى في هذا العرض الزائل من مال وجاء توافه بجانب هذه القيمة

الروحية الكبرى وهي الحب . هذا إلى تعقيد الموضوع والتفخيم وروعة اللغة وتطور الشخصيات مع انجاسها واتساع الأفق والمدلول الذي يمتحن عالم المسرحية ، ذرقت المسرحية إلى قة الوجود وهبطت إلى أعماق قلب الإنسان .

ورعنا اطلع شوقي على مسرحية شكسبير كما تدل على ذلك بعض الدلائل مثل أسماء بعض الشخصيات ومعاينة بعض الفصول والمناظر ، على أنه كان اطلاعاً طارئاً سريعاً لم يده يتقنهم أصولها ومراميها . وكانت النتيجة أن عني بفكره أكثر مما عني بشخصياته وموضوعه ولوازم المسرح والجمهور ، ولم يمن بالقيمة الفنية العامة للمسرح ، فاضاربت بعض الشخصيات الرئيسية لكتيوبا ، وقد الموضوع تطوره المسرحي العميق من أزمة تتوتر وتحمل ، وشخصيات ينبع من داخلها الموضوع وتحلل تحليللاً نفسياً عميقاً وصمى إلى التأثير في نفس جمهوره بوسائل هي الفخر آناً ، وأدوات مسرحية خارجية آناً آخر .

على أن عيوب هذه المسرحية هي عيوب الكاتب البادئ الذي يتلصص الطريق في تجربته الأولى ، ولم يكتشف بعد طريق الكاتب المسرحي الماهر إلى نفوس الجمهور ، أو يضع يده على وسائل إجادة الموضوع المتناسك والمفاجآت والشخصيات وإخضاع الحوار لها بشكل يرضاه قواعد هذا النوع من الفنون .

الفصل الثالث

مجزرة ليلي

يتطور فن الكاتب المسرحي المبتدى تبعاً للخبرة التي يكتسبها نتيجة لاتصاله بالمسرح والممثل والمخرج وتبعاً لاحتكاكه المباشر بالتمثيل ، مما يوضح له مطالب فنه بالتطبيق العملي ، فإلى أي حد تطور شوقي الشاعر الغنائي إلى شاعر مسرحي ، وإلى أي حد أثر شوقي الشاعر الغنائي في شوقي الشاعر المسرحي ، وإلى أي حد تطور فن المؤلف في مسرحيته الثابتة من حيث اتصالها بمطالب المثل والمسرح والجمهور ، وإلى أي حد اتفق عرض الموضوع وتحليل الشخصيات وإدارة الحوار مع المثل الأعلى للمسرحية ، وإلى أي حد تقدمت في منهجها على منهج مسرحيته الأولى ؟

سندرس في مسرحية شوقي الثانية أوجه شبه بالمرحلة الأولى نصلها بها ، في تطور الموضوع وتقسيم فصوله ومناظره العامة ، على أننا سندرس تطوراً في الصناعة المسرحية في تحليل الشخصيات وانسجامها وتطورها نحو المأساة ، ووضوح الأزمات والتحليل على إخفاء العيوب المسرحية في الحوار الغنائي باختيار موضوع يعرض لقصة هوى شاعر غنائي مثله ، في مجال من الشخصيات تجب بالغمز وتفنده وترويه ، وأورد في ثناياه أناشيد ينفدها شعراء ومغنون صعدوا إلى زيارة الشاعر . فالشعر مصدر البطولة في قيس ، ومصدر إعجاب الشخصيات الأخرى به ، والشعر مصدر خلود هذه المسرحية بما يصف من هوى متأجج في نفس البطل . وقد اجتذب الشعر أعداء قيس وأصدقاءه على السواء ، إذ يحسده منازل على براعته فيه ، ويأمر به أبا ليلي فيرويه عنه كاركها ويستهيى به زوج ليلي ، ويسعى من أجله ابن عوف ليفيل قيساً ما اهتمى ، ومن أجل الشعر يقصد الشعراء قيساً لتعرف به والتودد إليه ، فلا بد أن يجتذب الجمهور المسرحي ويدعوه إلى الإعجاب بالمسرحية ولكن الشعر في المسرحية الجيدة لا يقصد لقائه . وإنما هو وسيلة لإدارة الحركة

المسرحية ، وحوادث الموصوع ، ووسيلة للتعبير عما يجول في أذهان الشخصيات حتى تتمرك نحو الأزمة ، فإلى أي حد حقق شوقي هذه المطالب الرئيسية ؟

اقتبس شوقي حوادث هذه المسرحية وبعض الحوار من كتاب الألفاني لأبي الفرج الأصبهاني ، واختار من روايات الرواة والهمز المنسوب لقيس بعضاً منها دون أن يحور فيه كثيراً ، وأغلب الظن أنه اختار أكثرها طرافة وغرابة ، لا أكثرها شيكاً مع المادي من منطق الحياة والناس . واختار الرواية التي رواها بعض الرواة ، وهي أن قيساً كان يهوى ليلي ، وأحبها منذ كانا حبيبين رعيان مواسي أهليهما ، ولم يزالا كذلك حتى حجبت عنه ، فأبشده في هواها عمراً ، واشتهر أمر هذا الهوى وذلك الشريرين الناس ، ثم حيل بين قيس وبين ليلي ، فلما خطبها خيرت ليلي بينه وبين خطيب آخر هو ورد بن محمد العقيلي ، فاختارته وزوجته على كره منها فقيس منها وشرد في البداية . وأكسب شوقي بعد ذلك القصة نهاية مسرحية هي يأس ليلي أيضاً ، وموتها ، ثم علم قيس بذلك ومات .

وأورد شوقي في ثنايا هذه القصة ما اشتهر به قيس من عجائب وغرائب . فقد ذكر ما رواه البعض من أن عمر بن عبد الرحمن بن عوف وإلى صدقات بني كعب وقشير والحرمين وحبيب عبد الله ، فنظر إلى المجنون قبل أن يستحكم جنونه وكله وأعجب به ، وسأله قيس أن يخرج به إلى آل ليلي وقال له « أكون معك في هذا الجمع ، فأرى في صحبتك ، وأنجمل في حديثي بك ، وأنقر بقربك ، لجأؤا رهط ليلي وأخبروه بهته ، وأنه لا يريد التجمل به وإنما يريد أن يفضحهم في امرأة منهم يرواها ، ورفضوا واسطته فاعترف ابن عوف وانصرف قيس منفرداً حارياً لا يلبس ثوباً إلا آخرقه ، ويخط في الأرض ويلعب بالتراب والحجارة ، ولا يحيب أحداً سألته عن شيء ، فإذا أحبوا أن يتكلم أو ينوب إلى عقله ذكروا له ليلي فيقول ، بأبي هي وأمي . ثم يرجع إليه عقله فيخطبونه ويحبسهم ويأتيه أحداث الحي فيحدثونه عنها وينشدونه الشعر والنزل . فيحبسهم جواباً صحيحاً وينتقدم أشعاراً قائلين حتى وفد عليهم في السنة الثانية بعد عمر بن عبد الرحمن ونوفل بن مساحق ، فنزل مجعاً فرآه يلعب بالتراب وهو عريان فقال له « يا غلام ، هات ثوباً » فأثابه به فقال لبعضهم « خذ هذا الثوب وألقه على ذلك الرجل » فقال له « أترفعه جعلت فيه الك ؟ » فقال لا «

قال : « هذا ابن سريد الحمي . لا والله ، ما يلدس الابواب ولا يزيد على ما تراه يفعل الآن . وإذا طرح عليه شيء فذقه . ولو كان يلبس ثوباً كان في مال أبيه ما يكفيه . خذته عن أمره فدعاه وكلمه ، فجعل لا يقبل شيئاً يكلمه به . فقال له قومه : « إن أردت أن يحبك جواباً صحيحاً فاذكر له ليل » ، فذكرها له وسأله عن حبه إياها . فأقبل عليه بمحدثه بحديثها . ويشكو إليه حبه إياها ، وينقده غمره فيها . فقال له « الحب صبرك إلى ما ترى ؟ » قال : « نعم » ، وسيتنهي إلى ما هوأعد مما ترى « فمجب منه وقال له « أنحب أن أزوجهما ؟ » قال : « نعم » ، وهل إلى ذلك من سبيل ؟ » فقال « انطلق معي حتى أقدم على أهلها بك وأخطبها عليك وأرغبهم في المهر لها » . قال « أتركها فعلاً ؟ » قال « نعم » . قال « أنظر ما تقول » . قال « لك عليّ أن أفضل ذلك » ودعا بتياب فألبسه إياها وراح معه المجنون كأصح أصحابه ، ينقده ويحدثه ، وبلغ ذلك رهطها فلقوه في السلاح . وقالوا له « يا ابن ملاح » لا والله ، لا يدخل المجنون منازلنا أبداً أو يموت . فقد أهدر لنا السلطان دمه فأقبل بهم وأدبر فأبوا فلما رأى ذلك قال للمجنون « تنصرف » فقال له المجنون « والله ما وفيت لي بالعهد » قال له . « اصرافك بعد أن آيسني القوم من اجابتك أصلح من صفك الدماء » .

ومن هذه القصص الغريبة الغير مألوفة ما ذكره الرواق عن قصة النار . قيل لقيس : « ما أعجب شيء أصابك في وجدك في ليلي ؟ » قال « طرقتا ذاب ليلتي ضيقاً ولم يكن عندنا لهم آدم فأرسلني أبي إلى منزل أبي ليلي وقال لي . أطلب لنا منه آدمًا فأتيته ، فوَقَّعت على خيلامة ، فصحت به ، فقال ما تشاء ؟ فقلت طرقتا ضيقاً ولا آدم عندنا لهم ، فأرسلني أبي فطلب منك آدمًا ، فقال بالليل ، أخرجني إليه النحى ، فجعلت تصب السمن فيه ، ووقعت تنحدث ، فألهاما الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم شيئاً ، وهو يصلح حتى انتفعت أرجلنا بالسمن ، قال فأتيته ليلتي ثانية أطلب ناراً وأنا متلفع ببردي ، فأخرجت لي ناراً في عتبة ، فأعطيتها ووقعت تنحدث فلما احترقت العتبة مَرَّتْ من بردي خرقه . وجعلت النار فيها ، وكلما احترقت مَرَّتْ أخرى ولهبكت بها النار حتى لم يدق عليّ من البرد إلا ما أدلوي جودتي » .

ومنها أيضاً قصة الظبي ، قبل للمجنون أي شيء رأته أحب إليّ ؟ قال : ما أعجبنى شيء قط فذكرت إلاّ - مقط من عيني ، وأذهب ذكرها بقاضته عندي . غير أنني رأيت مرة ظلياً فتأملته وذكرت ليلي ، وجعل يزداد في عيني حسناً . ثم إنه طارض القنّب وهرب منه فتبعته حتى خفي عني فوجدت القنّب وقد صرعه وأكل بعضه فرمينه بهم فما أخطأت مقتلأ . وبقرت بطنه فأخرجت ما أكل منه ثم جمعته إلى بقية سلوى ودفنته وأحرقت القنّب .

ومنها أيضاً قصة حج قيس إلى الكعبة قالوا : بعد أن رفض أبو ليلى تزويجه من ليلى أيس منها وزال عقله جملة . وقال الحلي لأبيه حج إلى مكة وادع الله عزّ وجلّ له ، فلعل الله أن يخلصه من هذا البلاء . فحجّ أبوه . ولما صاروا بمعنى مع سائحاً في الليل يصبح بالليل فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت فيها فسقط مغشياً عليه . فلم يزل حتى أصبح ثم أفاق حائل اللون ذاهلاً . ثم قال له أبوه « تعلق بأستار الكعبة واسأل الله أن يعافيك من حب ليلى » . فتعلق بأستار الكعبة ثم قال « اللهمّ زني حبّاً وبها كافاً ، ولا تنسيني ذكرها أبداً » . فهام حينئذ واختلط عقله فلم يضبطه . قالوا . « فكان يريم في البرية مع الوحش ولا يأكل إلاّ ما ينبت في البرية من بقل ، ولا يشرب إلاّ مع الظباء » .

ووردت غير ذلك أخبار عن لقاء قيس وليلى في حي الزوج الجديد .

واعتمد شرقى على هذه الأخبار التي لم يطمئن إلى صدقها صاحب الأغاني ، والتي لا تتمشى والمألوف من أمور هذه الحياة التي يحياها الناس . ففي الفصل الأول يظهر ابن ذريح في حي ليلى وعهد في الحديث عن أمر قيس بحديث مع أهل الحلي عن أخبار الساسة والعصاة وعن الحياة في البادية والحضر . ويسوق الحديث عن العمر إلى التحدث عن قيس ويريوي خبر الظبي ويدعو ابن ذريح ليلى إلى الاهتمام بشأن قيس ، فتوضح ليلى له حقيقة مشكلتها منذ البداية فهي طامعة لقيس ، مكرة بمبادلها إياه هذا الحب ، على أنها لا تستطيع الزواج به لتفسيه بها فتقول :

أنا بين إثنين كلثاما النار فلا تلحنى ولكن أعني
بين حرمي على قداسة مرضي واحتضائي بمن أحب وضي

وينصرف السامرون ، فيخلو المسرح للقاء نيس وليلي وتمثل قصة النار . فيحترق كم نيس وهو في نشوة نجواه لها ، ويغنى عليه ، فيقبل المهدي والدليلي ، فزيد العقبة القائمة بين زواجهما وضوحاً ، ويحث المهدي قيساً على الانصراف حتى لا يسمع القوم تشبيهه بها . وهذا القمل جيد من الوجهة المسرحية إذا قارناه بالفصل الأول في مصرع كليوباترا ، فقد قدم الجمهور الشخصيات الرئيسية ، ولخص الأزمنة والحوائل القاعة ، وصحب العرض المسرحي عرض تمثيلي متنوع الحوادث فيعقب التمهيد تمهيداً للوقوف يجعل الجمهور يدرك الأزمة لمسأ ولا يكتفي بسماعها وبين بوضوح أروحة الشخصيات وبواطنها ومحاور سلوكها . ويصحب الحوار الحركة المسرحية بصورة لم توجد في مسرحية شرق الأولى .

* * *

على أننا نقابل النزعة الغنائية في الفصل الثاني من المسرحية ، وليس صفها المسرحي وهدفها الغنائي . فكما ورد في مصرع كليوباترا مناظر تعتمد في تأثيرها في نفوس الجمهور على الغناء والرقص والموسيقى ، بحيث تسفي هذه التأثيرات على الحركة المسرحية والتطور الرئيسي المباشر للموضوع ، كذلك ترد في هذا الفصل أناشيد الحوار وطرائف الألفاظ دون أن تتصل اتصالاً مباشراً قوياً بالموضوع . فبعد أن تظهر بلهاء الجارية ، ومعها القديسة التي قرأ عليها الرثاء ثعائه ، ويرفض قيس أن يذوقها ، تظهر جاعتان من ألقال الحلي ، وتتغنى الجماعة الأولى بهواه ، وتشييد بفضل كشافه ، وتقدم الجماعة الثانية هواه وتشيد بأثمه ، ويصرف الجماعة ثابته ويد ، ثم يغنى على قيس ويعتر عليه ابن عوف وهو مار بالطريق فيمرفه . ثم تمر قافلتان تنشد كل منهما نشيداً يعبر عن العاطفة الدينية في الجمهور ويشيد بالحس . ويذكر اسم ليلي في أحدهما فيصحو نيس ، ويحاور ابن عوف ويسأله أن يتوسط من أجله لدى آل ليلي . فيترفع ابن عوف بذلك .

ويظهر في هذا الفصل صفات ضعف هوق العام في فصله الثاني ، إذ يكثر فيه الحشو الغنائي ويقل العمل المسرحي الرئيسي . على أن الغناء في هذه المسرحية أكثر اتصالاً بالموضوع وبجالة ، من الغناء الجرد في مصرع كليوباترا ، ففي هذه المسرحية اتخذ وسيلة . ولو أنها واهية لا يقاط قيس بينما يحتمل عليه المؤلف في المسرحية الأولى فينفذ العامر نقيذ الحر

ويجمل من كليبوا راغارة ينعد لما المنفي نعد « الحب والحياة » وتبدأ الحركة المسرحية من نهايته .

وفي الفصل الثالث يبلغ الركب حي ليلي ، وبدأ بتشجيع ابن عوف لقيس الذي يوشك أن ينضم إليه . فيظهر المهدي الذي يلوم ابن عوف على توصله لقيس . ويستهوئ ابن عوف بعض أهل الحي إلى جانب قيس ، فينما تسمى جماعة أخرى إلى الفتك بقيس بحول المهدي دون ذلك ، ويرز منازل خطيباً يريد أن يزلب القوم عليه ، ثم يكشف بشر عن خبيثة قمحه ، وينتهي أمر منازل بمبارزة بينه وبين زياد خلف المسرح يخفي بعدها منازل ويذكر شخص أن آخر سيمر زوج ليلي هو ورد ، وينتهي الفصل بتأكيد هذه الحادثة ، وهي زواج ليلي منه وانصراف ابن عوف فاعلاً حاقاً . وينصرف قيس وهو موهك على الجنون وينتهي الفصل بإظهار ليلي لندسها على شرعها في رفض الزواج بقيس .

وفي هذا الفصل تبرز الأزمة الكبرى ويتحرك الموضوع بعدد نحو المأساة . وهو مليء بالحركة وعناصر التفويق كما في اختلاف القوم في أمر قيس . وبه صراع حيي واضح بين منازل وزياد ، وصراع قيسي ظمض في نفس ليلي في نهاية الفصل ، وحبذا لو كان أكثر منه المؤلف وقلل من الصراع الحسي الأول . فالصراع النفسي أعمق أثراً وأجل قدراً من الصراع الخارجي المحسوس ، كما أن القضاء على منازل هذه الصورة يبدو مفتعلاً إلى حد كبير فزياد في حبه ويشاركه في رأيه كثيرون ، ولا يبدو الموت نقاباً عادلاً له . على أن هذا المنظر لا نظير له في المسرحية الأولى كما سبق القول .

ويرتفع الستار في الفصل الرابع عن منظر من مناظر الجن بالقرب من ديار بني ثقيف ، وفي مقدمتهم الأموي عبطان قيس الذي يريد أن يحتفي بدومعه . والذي يخبر قومه بقصته ، ويقبل قيس ويحيط به الجن ، ويتحدث إليهم قيس الذي يقتنع بوجود هيطانه بعد أن كان ينكره ، ثم يسأله عن الطريق إلى ديار بني ثقيف فيدله عليها . هذا في المنظر الأول من الفصل . أما المنظر الثاني فيقبل فيه قيس إلى دار ليلي ويلتقي مع زوجها الذي يهد له إقامه بها . ويلتقي قيس بليلى ويغريها بالقرار معه فترفض رغم حبها له ، ورغم مالاقت في بيته فيثور عليها ويهجرها . ويشتد اليأس المكبوت في نفس ليلي ، ويقوى الصراع النفسي أفيها فتسرع

إلى منيتها . وتحدث المأساة بعد هذا الفصل خلف الستار .

ويميب هذا الفصل ظهور الشياطين قبل ظهور قيس . والعباطين شخصيات مسرحية رديئة إذا ظهرت بشكل قاطع ، فهي لا ترى في الحياة . وربما أمكن تلميل وجودها بعد ظهور قيس على أنها أوهام عقله السقيم . وفصلها مع سليمان في بداية الفصل حشو لا يلزم للموضوع الرئيسي وكان من الممكن اختصاره بحيث تبرز فيه ناحية الشر الذي يدفع قيس إلى إغراء ليلي ، ويوحى له بهجرها . فيكون تمهيداً لطريقاً لحوادث المنظر الثاني ومشيراً إلى الكارثة المقبلة . ويبرز في نهاية الفصل نهاية الصراع في نفس ليلي ، ويدلح للكارثة بقوة لم تظهر في مصرع كليوباترة . وحيداً لو كان المؤلف تعمق في تصوير هذه النوازع الالسانية وحملها محور تطور الموضوع .

وتحدث مأساة قيس في الفصل الخامس . فيظهر على المسرح قبر ليلي ، ومناظر الغمائم . ثم ينصرف القوم ويقبل الفريض وابن سميد وأمية وسعد ، وفيهم المغني والشاعر ، ويتحدون حديثاً يثبت على التعاقب بما يذكر من القبور والموتى . ويندد الفريض نفيد وادي الموت ثم ينصرفون ، ويقبل قيس وحده ، ويقابله شر ويعزبه . وينفاجاً قيس بنياً موت ليل فيغمى عليه عند قبرها ، ويدخل في دور الاحتضار الأخير ، ويرثي نفسه وليل ويسب شيطانه ويناحي غليلاً سارحاً ، ويظهر ابن ذريح ويرثي ليلي ثم يحتضر قيس ويموت . وفي هذا الفصل ، كما في فصل موت كليوباترة في المسرحية الأولى ، يستجمع الغامر مقدرته الخنائية ، ويعتمد على أدوات مسرحية خارجية لحدث عن طريقها التوتر المسرحي المحزن ، وينير في الحور روح المأساة . ولم يتقن المؤلف بعد التدرج إلى الكارثة ، عن طريق تحليل الشخصيات ، وتطورها النفسي الطبيعي نحوها ، وإنما صبغ الشر بروحه . وقد كان من الممكن أن نلح حدوث الكارثة لوجود عيب في نفس قيس تنفذ منه المأساة إليه لأن تلقى تبعها على الشيطان في نهاية المسرحية ، فيقول قيس له : —

إذهب وإن لم أدر روح أنت أم هبح
سكنت قرين السوء لي وكنت شر من نصح
لولاك ما بحت بما خدعت ليلي وجرح

فعرض الموضوع في هذه المسرحية ، رغم الاقتصار على الفئائي ، قد تقدم إلى حد كبير عنه في مصرع كليوباترا ، وتقسيم فصولها وحركاتها وانعجامها ، وهي أقرب إلى المثل الأعلى من المسرحية الأولى ، على أنه لم يصور بعد التطور الدقيق لازمة تتوتر وتحل عن طريق التحليل النفسي العميق للخصيقات ، بل إن بعض الخصيقات قد صور تصويراً لا يتفق والواقع العادي من الحياة ، وكلها لم تبلغ بعد التعميد الفني والحق الإلهائي المعبد ، ولم يزل العمر رائد الشاعر الأول .

وأشرت الحوادث التي اقتبسها الشاعر من الإغني والخاصة بشخصية قيس والتي قامت على الكثير من الاحالات . يقول الدكتور طه حسين عن حب قيس « يظهر هذا الحب دائماً بصور غير مألوفاً ولا ملائمة للطبيعة البشرية ، حتى طبيعة العقاق المدلجين ، فليست أعرف طائفاً أغني عليه كما أغني على قيس ابن الملح ، وليست أعرف طائفاً عبق وزفر كما عبق ابن الملح وزفر . كان يكفي أن نتحدث إليه ليلي بحديث يعمره أنها تحبه ليستقط على وجهه مغشياً عليه . وكان يكفي أن يذكر له شيء عن ليلي يدل على أنها تحبه أو يدل على أنها تعرضت لمكروه ليستقط على وجهه مغشياً عليه ، وكان يقضي حياته كلها أو أكثرها صانعاً على وجهه أو هائماً على وجهه . وقصة الجنون ضئيلة ضئيلة مملوءة بالإحالة والمبالغة لا يستطيع الناس أن يؤمنوا بها أو يطمئثوا إليها مهما يكن عظيماً من السذاجة . وكيف يريدني على أن أؤمن بهذا الخبر الذي يزعم أن الجنون وقف يتحدث إلى ليلي وفي يده نار فأخذت النار تحرق برده حتى أتمت عليه ، ونالت من جسمه ، وهو لا يشعر ؟ ثم كيف تريد على أن أصدق أن هذا الرجل جن وانتهى به الجنون إلى أن يهيم على وجهه ويستأنس بالوحش » والواقع أن شوقي قد أحهد نفسه في أن يجعل محور شخصية قيس عبقرية كهاشم يفتن الناس بشعره ، ويبدو قيس منسجماً حين تصير هذه العبقرية محور شخصيته ، على أنه لم يراً تماماً من نوبات الجنون واستحالات الأخبار التي أصابت شخصيته بالضعف المسرحي ، وأخرجتها عن مألوف الحياة . وقيس ضعيف يبالغ في وصف ضعفه الشاعر ، ويعتمد حين يوصف بالجنون ، فهو مهما نال منه العبق لا يضعف ضعفاً يدفعه إلى فعل ما نلته إليه . وقد انتقد الرواة هذه الصفات والحوادث التي رويت عن المصدر الأصلي ، واحتاط صاحب

الآخاني في إرادها . وكان على هوق أن يشكر ملياً قبل إيرادها وجعلها عوداً لخصبة
بعله . وكان من الممكن أن يكون العاق في حدود العقل ، ويظهر بهذا المظهر في بداية
المسرحية كما في قوله :

إذا طاف قلبي حولها جنٌ هوفه . كذلك بطنى الفكة المنهل المنقب

وقوله عن تدابره بقول القمر :

فما أشرف الإيفاع إلا صباية وما أنعد الأعمار إلا تداوبا (ص ٨)

وتمكس منه حب ليلي حتى رأى ملاحه فيما يرى من كائنات فيقول :

فما لي لا أحقق غير ليلي وإن كثرت السواد لدى حماها (ص ٥٢)

وكانت ليلي أسلم في تصويرها وأكثرت السجماً من قيس من ناحية ، وكلوباً ترا من
ناحية أخرى ، وقد اتخذ لها المؤلف صورة واضحة في ذهنه ، ولو أنه لم يتمم في سر
أغوارها على أنها اكتسبت ألواناً واضحة ، فهي فتاة بلوية موزعة بين إخلاصها لها
وإخلاصها للتقاليد ، على أنها تنسى أحدهما حين تنغمس في الآخر ، فتتسى هواها حين تمطى
الفرصة لفصل في أمرها . وتنسى التقاليد حين تخطر إلى قيس ولا تراها العيون . ومشكلاتها
واضحة في أقوالها للناس . فتقول لابن ذريح :

أنا بين اثنتين كتابهما التماسار لا تلحنني ولكن أعني (ص ١٤)

بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وصني

وتقول لابن عوف عن قيس :

إنه منى القلب أو منتهى غنله

ولكن أترضى حجابي زال وتغني الظنون على صده ؟ (ص ٧٨)

ونستقر على حال بعد الأوان فتقول لقيس :

كلانا قيس مذبح قتيل الأب والأم

طعنات بسكين من العادة والوم

وتقول لنفسها :

أبقيس وبني هوى عبقرى يسلب العقل من ذويه ويردى

علة البيد من قديم وده ضاع فيه الرقى وطار القدي

ما سلاحه حين يقتل إلا من غفاه ومن وناه بعهد (ص ١٢)
على أنها تحيا أمالنا حين تتنازعها للواقع المتضاربة ، ويرى الصراع النفسي في داخلها ،
وهو قليل في المرحبة كما في قولها :

رباه ماذا قلت ماذا كان من ذنب الأمير الأرمحي وهاني
في موقف كان ابن عوف محسناً فيه وكنت قليلة الإحسان
قالوا انظري ما تحكين ظبني أبصرت رهندي أو ملكت عناني
مازلت أهذي بالأساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان (ص ٨٢)
وعند ما يسير هذا الصراع إلى نهايته المحتومة تغير إليه بقولها :

فلي من اليأس حين حل به أحس يا ورد أنه الصدا
التمني بالعيش منتفع ولن ترى يائساً به انتفاع
القدر اليوم والقضاء على حربك قيس وحربي اجتمعا (ص ١٢٢)
والمهدي صورة أوفر حظاً من عناصر الإنسانية من البطلين . وتحيا فيه صورة البادية
المتمدة الجوانب . وهو هبّخ يحمل تقاليد البادية ويحافظ عليها ويقدرها ، وعنه ورثت لبلى
صفاته ، على أن إسافيتها دأمة الظهور . فهو يحب قيساً رغمًا عنه ويقول له وهو في غيبوبته :

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في ممرك
أراني ممرك الويل وما أدوي سوى همرك
كما قد على الممركه كلام الله للممرك (ص ٢٩)
وهو رؤوف بقيس يمنع عنه الأذى ويقول لقومه حين يرمون القنك به : —
لا — دم قيس دمننا لا تقربه يكفيه منا أننا نخفيه
ونصرف الأمير مما يطلبه (ص ٥٤)

ويقول في ذلك أيضاً : —

دم الود والتقرب وإن كان ظالماً عزيزاً علينا أن نراه يسبل (ص ٧٣)
ويعطف على ابنه فيرد على ابن عوف حين يلومه على قسوته بأبنته : —
أأظلم لبلى ؟ معاذ الحنان متى جازى به على عاتقه (ص ٧١)

ولنضعي هذه التكاليد ونندم على تمسكها بما بعد أن تموت لبلبل ويسبق السيف المذل .
ومنازل صورة لا بأس بها للناس ويكشف عن ذاتيته منذ البداية بقوله عن قيس : —

عدوي الممين وما بيننا ولا بين صاغيننا جفا
هام بلبل وهامت به لقد كنت أولى بهذا الهوى
وإني لأبدي إليه الوداد وأخفي له في الضلوع القلى (١٨)
ويستمر على هذه الصورة في المسرحية حتى يلقى حتفه ، محتفظاً بصفاته الرئيسية .

على أن تصوير الشخصيات مازال بسيطاً ، سير فيه الشخصيات المواقف الشائعة العامة ولا ينفذ أنواف منها كثيراً إلى ما وراء سطحها وعناوينها ، ولم يسع إلى تحليل نوعي دقيق للشخصية . فلا يرى في قيس المادق إنساناً خامساً ، أو في بلبل إنساناً خاصة تميز كلاً بين أفراد النوع من عشاق البداية ، بل لا يرى فرقاً كبيراً بين هوى كليوباترا وهوى بلبل ولا تظهر في شخصياته تلك الخاصة التي نجدناها في « روميو وجوليت » لشكسبير من حيث نوعية التشخيص والتحليل ، بحيث ننفذ إلى ما وراء النوع من فرد خاص فنفس فيه كائناتاً حياً كالكائنات التي تمش بيننا ، ونحتفظ بإسائنتها في كل عصر . وأين قيس من روميو الشاب الخيالي الذي أحب في أول حياته لجورد المنكرة ، حتى استقرت عواطفه فجأة حول جوليت ، الفتاة الساخرة التي تهوى فجأة ، وتحب حباً بسيطاً ماذجاً غنياً — ابن عدو بيتها — وأين تلك الصفة النوعية التي نجدناها في باريس من منازل ، لقد هزل هوق عن هذا العمق في التحليل والتعقيد الفني بالانصراف إلى الشعر ، غير مدرك لهذه الآفاق الواسعة البعيدة المدلول .

الحوار

وبينما حافظ هوق على الصور الأصلية للحوادث التي اقتبسها من الألفاني وحافظ على بعض الشخصيات الرئيسية وصورها العامة ، حصر ابتكاره الرئيسي في التوجيه الفني للحوار ، وورث في المسرحية بعض طهر الجنون ، إما بأصله وإما مشطوراً ، وإما استوحى منها فاحتفظ بروحها وأعاد صياغتها . وما زالت الإجابة الفنائية منه الأعلى ، وما زال محور مسرحه نظم الشعر على نظام القصيدة شكلاً ومادة . بحيث لا يمكن التمييز بين ما ألفه هوق

من حوار وما اقتبس من شعر غنائي . فاللون الثاني لون مسرحه بأجمعه . فن صور الحوار التي اقتبسها الشاعر من الأغاني ما قاله قيس : —

أبى الله أن تبقى لي بشافة فصبأ على ما عاهد الله لي صبرا
رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة فقلت أرى ليلى رأت لنا ظهرا
فيا علي كل رعداً هنيئاً ولا تخف فانك لي جار ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصير وماد حسام إذا حملته أحسن الهبرا
فأراعي إلا وذئب قد انتحى فأعلق في أحشائه التاب والظفرا
ففوقت سهمي في كتوم غمستها فخالط سهمي بهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظي قتله وفي جوى بقايا أن الحرق يدرك الورا

وورد في المسرحية على هذه الصورة في قول بشر عن قيس : —

رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة فقلت أرى ليلى رأت لنا ظهرا
فقلت له يا علي لا تخشَ حادثاً فانك لي جار ولا ترهب الدهرا
فأراعي إلا وذئب قد انتحى فأعلق في أحشائه التاب والظفرا
ففوقت سهمي في كتوم غمستها فخالط سهمي بهجة الذئب والنحرا

ومن صوره ما قاله المجنون لزوج ليلى يسأله عنها : —

بربك هل ضمنت إليك ليلى قبيل الصبح أو قبلت فاهها
وهل رقت عليك قروفت ليلى رفيف الأقحوانة في نداها

وورد في قول قيس في الفصل الرابع من المسرحية بصورته الأصلية ، ومن ذلك أيضاً

ما قاله قيس وورد في الأغاني والمسرحية قوله : —

وأجهت فتوبد حين رأيته وكبر لرحمن حين رأيته
وأذريت دمع العين لما رأيته وفادى بأعلى صوته فدعاني

وبما حور هوق في صورته الأصلية ، أو امتوحى منه شعراً ، ما ورد في الأغاني على

هذه الصورة ، وهو من قول قيس : —

إذا ذكرت ليلي عقلت وراجعت عواذب قلبي من هوى متغصب
وقوله : —

وداع دعا إذ نحن بالحيف من مضي فهبج أطراف القواد وما يدري
دعا باسم ليلي غيرها فكأنما أطار بلي طائراً كان في صدري
وورد في المسرحية في قول قيس : —

ليلى منادٍ دعا ليلي نغف له تشوان في جنبات الصدر عريبد
ليل انظروا البید هل مادت بأهلها وهل ترنم في المازمار داود
إذا سمعت اسم ليلي ثبت من خيلي وثاب ما صرعت مي المناقيد (ص ٢٤)
وما ورد في كتاب الأغاني في قول قيس يعصف ليلاه : —

وعلقها غراء ذات ذوائف ولم يبد للأتراب من ثديها حهم
صغيرين زعى البهم يا ليت أننا إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم (١٢)
وورد في المسرحية على هذه الصورة ، كقول قيس يعفى ليلاه بالمروء من زوجها :
أخذنا وأعطينا إذ البهم ترنمي وإذ نحن خلف البهم مستقران
ولم نك يدري يوم ذلك ما الموى ولا ما يمود القلب من خفقان (١١٤)
وما ورد في الأغاني على هذه الصورة قول قيس في يائته : —
أراني إذا دليت يمت نحوها به هي وإذ كز الملى ورائيا (٦٨)
وورد في قوله في المسرحية يعصف هواه : —

إذا الناس غطروا البيت ولوا وجوههم تلمت دكني بيتها في صلاتيا (٥٢)
وتبين هذه الشواهد الاتجاه الغنائي في الحوار في هذه المسرحية . وتعلل التصور
المسرحي في إدارته ، كما تبين حسب البساطة في تحليل الخصائص والبطء في تحريك الموضوع ،
وتبين للمثل الأعلى الذي صمى فوق إلى بلوغه ، وهو التأثير عن طريق الهمز الذي يخاطب
الماطقة ، ويطلب بما يقتضيه به من صفات موسيقية .

على أن الحوار قد زاد في المرونة في هذه المسرحية ، ولش عثرنا في مواضع متفرقة على
استرسال في إنقاد الشعر ، يبرره حيناً تنفيس قيس به عما يحول بنفسه ، وما يهر به من

حزن أو وجد أو يأس ، ولا يدره حباً إلا "أرضاء الجمهور الذي يجب صمغ الأغاني كما في الأناشيد التي تنشد لقاتلها فتكون جحواً مريحاً ، إلا أنه بكل عام قد أتى أكثر اتصالاً بمواقف الموضوع وتطور حوادثه ، وأتى قصير البحور والأوزان ، قابل الآليات في الحوان الواحد ، ويحتال على الميوب الغنائية بالغناء بدلاً من الإنقاد .

ولا عجب أن بقيت هذه المسرحية من بين مسرحيات هوقي تمثل حتى اليوم . فوضوحها إنساني ، متصل بتاريخ العرب ، وخصائصها بدوية طريفة ، وشعرها يستهوي النفوس ، ولو لم تبلغ بعد عمقاً في التحليل واتساعاً في لوحة التصوير ، والتعقيد في سبك الحوار ، وإدارة الحركة المسرحية في شكل أزمة واضحة تتطور نحو المأساة من داخل نفسيات المسرحية . فقد شغل عنها هوقي — على ضرورتها المسرحية — بالحوار وإنشاد الشعر الذي يتصل بالشخصيات ، وإنما تكون الشخصيات والحوادث وسيلة إليه . وبلغ التوفيق بين هذه العناصر المسرحية والأدبية غاية في مآسي هوقي في هذه المسرحية .

على أنه لا يجب المبالغة في تقدير قدمتها ، فإزالا مسرحية العشاق التي كتبها هكسبير ، والحوائل التي سميت حدوث هذه المأساة ، تضع أمامنا صورة لما قد ترتفع إليه مسرحية تمثل هذا الجانب من الحياة . وقد كان هوقي شاعر غنائيًا انتقل إلى المسرح ، وكان هكسبير ممثلًا اتصل بالمسرح من بداية حياته . ووفق كل منهما بقدر ما هيئت له ظروف الحياة من نجاح .

على أنه من الواضح أن هذه المسرحية تقدمت في منهما التي تقدمت كبيراً على منهج مصرع كليبوتارا . وإتنا لنعثر فيها على مناظر يكثر بها الاستعارة الغنائية ، وأغلبها في الفصل الثاني من كل مسرحية ، كما نعثر على حشو لا يضر المسرحية حذفه ، كنظر قيس والجن في بداية الفصل الرابع . والمنظر الذي يتحدث فيه قيس مع عبيطانه في نهاية الفصل الخامس ، والجلوه الذي يلتقي فيه مع غفراء ويدور الحديث حول القديحة . وبذلك يتطور الموضوع تطوراً سائماً لا حصر فيه . ويمكننا حينئذ أن ندس بين المناظر صلة ، وفي الحركة مبرعة ، دون أن تفقد المأساة كثيراً من قيمتها .

وينبغي أن نفرق إلى مناظر مسرحية تنجمع وتتفرق في ثلثا المسرحية ، وهي مناظر

قوة التأثير لدولها الإلهام ، وتكثر عند لقاء قيس بلبل ، إذ يجتمع فيها — إلى قوة الشعر والموسيقى قوة الصحافة المتقدة ، وإدراك الجمهور للحائل بين قيس وبلبل ، فيه يغ على هذا اللقاء صورة حزنه ، ومثل هذا المظهر منظر متكرر أيضاً حين يلتقي قيس بلبل في ديار بني تقيف ، ويكشف القناع عن قلبيهما فيه صحن مما يجدان ، وما زال الجمهور يشمر أيضاً بالحائل بين الشخصيتين ، ويزيد التوتر نظراً لخطورة هذا اللقاء في أحوال العدائي الذي توجد فيه الخصميتان .

وتبدو في هذه المسرحية أولى بوادر شعور هوق بلوازم التأثير المسرحي ، وأحسن الطرق إلى الوصول إلى نفوس الجمهور . تدل على ذلك مناظر الصراع من نفسي داخلي وحسي خارجي . وتكثر مناظر الصراع النفسي في نفس لبل وقيس ، وزيد من حيويتهما حين تصطدم في نفسيهما الأهواء ، كما تصل لبل حين يحير بين قيس أو ورد ، فتضار وروداً مطبعة صوت عقلها ، ثم تندم ، ثم يبعث صوت قلبها المكبوت بعد ذلك فتنبث ألبها في تصوير صراع ما زال في أولى سورة الغنية ، وصنرى تطوره فيما بعد في آمال وصنسه أيضاً في نفس لبل حين يجرها نيس في نهاية الفصل الرابع غاضباً فينتهي بها الصراع إلى غايته المحترمة وهي الموت .

وروى صوراً من الصراع الحسي عند ظهور منازل ، وكشفه عن خبيثة نفسه ، ورى استمراراً لهذا النزاع مع امتزاجه بتهكم مسرحي لبل قيس به ، حتى بلغ غايته في الفصل الثاني ، حين يجاهر منازل به ويطغى حنقه فتدعه له . وصنرى صوراً لهذين النوعين من الصراع في مسرحية هوق التالية ، وهي قبير ، بعد أن مهد لها انقواف في هذه المسرحية . وصنرى صورة له في مسرحية هوق التالية وهي علي بك الكبير . لا سيما في المناظر التي يجتمع فيها مراد وآمال .

ولكن هل غير هوق نواة مسرحه ؟ وهل صار الحوار نتيجة للتعبير عما يحول في نفوس الشخصيات ، أم لا يزال يدفعها ويجريها إلى نهاياتها ؟ أغلب الظن إن الشعر ما زال رائد هوق الأول . وإنما أدى إلى توفير شخصيات ذات ملامح طامع لم يسه إلى تفصيلها ، والتعمق في تحليلها ، وما زالت غايته الشعر الجسد الأخاذ ، ولم يحكم هوق توضيح الأزمة ومفاجأة الجمهور بها بعد أن تنطور تطوراً نفسياً دقيقاً .

على أنه قد أتجه إلى ذلك في هذه المسرحية التي فاجأ فيها بشر قيساً بجبر موت لبل ، ثم تميل موت قيس بعد ذلك بعض التجميل .

الفصل الرابع

قميز

لم يكن حظ هذه المسرحية من النجاح والتوفيق في التأليف والاخراج ما بلغت من ذلك المسرحيتان الأولى والثانية . فقد أُنقذ المسرحية الأولى ، وهي مصرع كليوباترا - على عيوبها - الأناهيد الغنائية والشهرة التاريخية ، والموضوع ، وبعض المناظر التي تدور حول مقابلات العشاق وأحداث العواطف ، ونجحت المسرحية الثانية لاندماج العناصر الغنائية في الموضوع المسرحي إلى حدٍّ كبير ، وتطور الموضوع تطوراً فاق تطور الموضوع الأول من الناحية المسرحية .

بينما ظهرت أماكن الضعف في منهج شوقي في هذه المسرحية ، وأفلت من يده زمام الموضوع ، فاضطربت المناظر والمفصول واحتلّطت الشخصيات وكثرت الحفوف والمناظر والحوار وتفكك الموضوع ، وانهدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار ، واتسم نصفه النظم الغنائي ، وانهدمت الصفة المسرحية إلى حدٍّ كبير ، رغم استمالة الشاعر برحال المسرح والمخرجين على إصلاح عيوبها - ورجع أم أسباب هذا الاضطراب في المسرحية إلى اختيار الموضوع أصلاً ، فغرق في خيال احتياليٍّ على تصوير مأساة قميز حيث يدور فيها دفعة الحوادث من انتصاره لانتصاره . فيحدث في سبيل ذلك التواء في الحوار ، وانهدام في التطور المنطقي والسيكولوجي بين أجزاء الموضوع وبين الشخصيات .

وأكثر فصول المسرحية اضطراباً هو الفصل الأول . إذ يطن فيه خطبة قميز لابنة فرعون ، وتقدم نيتيتاس لتفدي نفسها بلادها ، وترضى بالزواج على أنها ابنة فرعون لتدفع عن مصر شر العجم . هذا في المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيبارك رجال قميز الخطبة ، وفي المنظر الثالث يرى رجال وفد قميز في مصر الترف والضعف ويتحدثون عن آثار

مصر ، ثم يحتفي بهم رجال فرعون ، وتكشف لنا نيتيتاس عن دافع آخر يدفعها للتضحية بنفسها ، وهو حبها اليأس لتاسو والتماها في هذا الزواج مهرباً .

يتخلل هذا العرض العام ما يدقت انتباه الجمهور عن متابعة الشخصية الرئيسية والموضوع الرئيسي ، فيرى أمامه في المنظر الأول نقرت و نيتيتاس وتاسو وفرعون ، ثم يعرض أمامه في المنظر الثاني مجموعة أخرى من الشخصيات ، ويعرض أمامه مناظر مختلفة للرقص والغناء ويكثر فيها الحديث عن الطعام ، ووصف الآثار المصرية وسحرها ، وغير ذلك من أحاديث جانبية تغطي على تطور الموضوع الرئيسي ، فاللؤف قد استمرس في تحليل البيئة الخارجية ونسي شخصيته الرئيسية و نرى في ذلك عيباً وهو الشاعر الغنائي الذي يرى في الشعر فاة ، ويضحى في سبيله بمطالب المسرح الرقيقة الأخرى من تحليل نفسي يكون فيه الشعر وصيلة ، ولا بد من إزالة ما في هذه المناظر الثلاثة من حشو حتى يستقيم الموضوع ، وتوضح فيه بوادر الأزمة ، ويقتصر الحوار على إظهار رفض ابنة فرعون القهاب إلى فارس ، وعزم نيتيتاس على إفتداه وطنها بنفسها ، ورفعها فوق ما بينها وبين تاسو ، فذلك يقلل من قيمتها الوطنية ، ويحط من شأن تضحياتها بنفسها ، ويحذف ما هزل به هوقي عادة فصله الثاني من حشو غنائي وموسيقى ورقص ، فهو لا يساعد على تطور الحركة المسرحية بشكل مرضٍ .

ونرى نيتيتاس في الفصل الثاني في قصر قبيز في مدينة سوس الفارسية ، تستعيد في بدايته الملكة حبها لتاسو ، ثم تمرد حلاً يمهّد لدخول فانيس ويبين عزمه على حياة مصر ، ويدخل قبيز وقد اكتشف حقيقة الملكة ، ويحياه قبيز الملكة بفانيس ، فتدخل من الانكار إلى محاولة منعه عن غزو مصر ، بالوعيد تارةً وبالرجاء تارةً أخرى . ويدخل رسول يطن موت أمازيس فرعوناً القديم ، وتولة اسمائيك مكانه . وبذلك صار الغزو أمراً واقعاً لا مفر منه .

لبيت الأحداث والحوار ارتبطا بهذا التطور المباشر للأمر ولم يتخلله استمرال وحشو قصد به الإسماب والتطويل والإطناب حيث مست الحاجة إلى الإيجاز والتركيز . وقد كان من الإصلاح ل نيتيتاس أن تصير شخصيتها محوراً الوطن وفدائه ، ويحذف الجزء الذي تستعيد فيه حبها لتاسو فهو متعل معطنع ، وضار أكثر منه نافع ، إذ يقلل من قدر

التضحية في أعيننا . ولعله من الأصح حذف المحذور الذي يدور حول ألوان الطعام والشراب الذي تناولته الملكة ، وهو غير لائق بدخيلتها ومكانتها ، ولا يناسب المقام الذي يدور فيه . وبذلك يتطور الموضوع الرئيسي وتتجلى أزمته .

ويعرض في بداية الفصل الثالث من المسرحية مناظر متعاقبة مفككة عن الموت ، تفرض فرصاً من الخارج على الفحشية والتاريخ والموضوع إرضاء لمواطف المؤلف الوطنية وعواطف الجمهور ، ولإنهاء المسرحية بطريقة ما ، رغم قصرها عن بلوغ الغاية الفنية الرفيعة . وفي المنظر الأول تلقي قريرت بنفسها في النيل نادمة على أنانياتها القديمة ، وفي المنظر الثاني يتحاور بعض الفتية العاشقين مع عجوز لعوب ، ويتحدثون عن ظلم جند القرس للصريين بعد الفتح ، واغتصابهم للممتلكات وانها كهم للحرمات . ثم يظهر قبيز ويحضر أمامه أمرى النوبة ، ويفك وثاقهم فيرقصون له ويفنون : فيوزع عليهم الهدايا . ثم يؤتى أمامه بفرعون مكبلاً ، ويدور بينه وبين فرعون حوار يكشف عن هجاء فرعون ، ويثور قبيز بالندرج فيأمر بقتل فرعون ، ويحضر تاسو أمامه وتدخل نيتيتاس فتعجب بإسقاط تاسو الى بطل وطني . ويرفع تاسو حين يسمع ذلك ، ويأمر قبيز بقتله ويظعن فأيس بعد ذلك بمخبره ، ويتبعه بقتل شيخ فارس سأله الثاني ، ويأمر بإحضار أبيس ، ويثور لرؤيته ، ويظمنه بمخبره أيضاً ، ثم يبلغ جنونه ذروته فترقص أمامه أمهات قتلاه ويختلط عليه الأمر فيظمن نفسه ويثوث ، ويندب أهل فارس قبيز . ويندب كهنة مصر أبيس .

وعيوب هذا الفصل هو اعتماده في التأثير على سلسلة الأحداث المثيرة التي تملأ المسرح بالقتل ، دون انصافها اتصالاً منطقياً بالتطور النفسي للشخصيات والحوادث في بداية المسرحية . فكيف تطورت قريرت وتاسو من الانانية إلى حب الوطن ؟ وكيف ظهر فرعون الجديد ألياً ؟ — لا توجد حلقات هذا التطور ، ولعله من الخير أن يحذف حديث قبيز عن نيتيتاس واستنجاهه بها فهو مقتل وقبيز في نفوة جنونه .

وقد أحدث هذا الاضطراب في الموضوع اضطراباً في الشخصيات والحوار تنافساً في الأعمال والأقوال . فنييتاس الوطنية المخلفة في بداية المسرحية تقول عن قبيز :

صدقت تانا هو زين الشباب إله القمصا قرر الغيـبـ

إذا غلبت في القتال الملوك وفي السلم عزٌ فلم يظلم
يسطر كالفهم سلطانه على مشرق الأرض والمغرب
ولكن متى باتنا دلت بنات الفراعين بالأجنبي (ص ١٩٩)
كيف ينسجم هذا الحوار مع قولها عنه « نمر القرس الخشن » (ص ٥٣) وقوله هو
عن نفسه « أما وحش أنا قول » (ص ٨٨) ؟

وكيف يدور بين الملكة والوصيفة حوار عن الطعام بعد أن يفزعها حلمٌ تقصُّه على
خادمتها ؟ - تقول الوصيفة بعد أن تقص الملكة حلماً الرهيب :

رؤياك يا سيدي من قصها مؤول
فالتك من عشاء أمس ثقلة وبيله
فتقول الملكة : ماذا أكلت مع قبير وما قدم له ؟

الوصيفة : كان العشاء ملكتي مائدة محله (ص ٦٣)
وتصف ألواناً من الطعام لا يصح أن تثير فضول ابنة فرعون ، فقد ذقت مثله وأقبح
منه ، مما ورد وصفه في بداية المسرحية . ثم إنها قد شهدت وأكلت منه ، ومن المستبعد
أن يطيب لها الاستماع إليه وهي مشغولة البال بحلماً الرهيب .

وكيف يتفق عزم فيثيتاس على التضحية بنفسها في حبيل وطنها في بداية المسرحية ، لتدفع
عن مصر شر المعجم ، كما في قولها لفرعون وابنته : -

أقيت أفدي بنفسي البلاء وأدفع عن مصر شر المعجم
فإنك أن ترضي يزحفوا كزحف القناب ونحن الفهم (ص ٥)
وتذكر في بداية الفصل لتفريت : -

أموت قد مدد إليك وإلى الوادي يده
وقد كفى مصر البلاء واخطوب المرعده
وكفى من ربوعنا نار الجوس للموقده (ص ٤)

ثم تنبأ بعد ذلك في نهاية الفصل بالموكا أنه حقيقة آتية لا ريب فيها فتقول : -

أفقي بنت فرعون فا يزهو بك المكر

غداً تفردو رياح الفتر من من موتاك ما تفردو
 غداً يصبح من غط لغط بالدم النهر
 غداً يبتك عن أربا بك المهراب والستر
 فما تاسو وفتيان كتاسو في الحمي كثر
 هو النحل وإن هابوا لقائي وأنا الزهر (ص ٥٠)

ويظهر هذا التناقض أيضاً في أقوال الوفد الفارسي ، فيقول أحدهم في بداية المسرحية عن خطبة بنت فرعون لقمييز : —

خطبنا إليهم أمس بنت ملكهم فما كان إلا الاحتقار جواب
 وأغلق أهلها وقالوا حمامة دعاها إلى الوكر السحيق غراب (ص ١٤)

ويدور بين رجال الوفد الحوار الآتي : —

الأول : أعلم ما ذا يردد في القصر ؟ وماذا يقال همكاً ووحياً ؟
 الآخر : أهازل أنت ؟

الأول : بل سمعت حديثك إن يكن مفترى فإذا عليا
 آخر : إنه يهذي دعوه كاذب لا نسمعه
 آخر : ما الذي زخرف

الثاني : . . . ألفت كذبة الأجيال فوه
 يزعم الملكة نهرت إبنة الملك أمازس
 ترفض السير مع الو فد إلى أقطار فارس (ص ١٧)

آخر : ما خطبه ما يدعي امض بنا لا تسمع
 آخر : يقول فرعون مصرا لم يرض قمييز سهر
 الثاني : من أمازيس ما الأميرة ما مصر ؟ أو الأرض من يمييز بهزا
 أهدأ خبر يروي ؟ غيأت أنت والله
 أنت القبة الزرقاء من يسخر بالفساد

وكيف يتنبأ رجال الوفد في بداية المسرحية بالغزو المقبل ، الذي يبنى عليه كل اكتشاف قمييز لحقيقة نيتبناس ويقولون في بداية المسرحية : —

أحدم : فإنت سوى جنة هي الخلد وطيفه في الخلد
 يهب عليها غداً طصف من الفرس أنى تمشي حصد
 ثالث : صدقت أخت الفرس قلت العوالب غداً يعصف الفرس أو بعد غد (ص ١٧)
 وهل يتفق الحوار الذي يدور بين أتباع قبيز وموقف ينور فيه قبيز ويفتك بمن حوله
 ولا يطمش أحد منهم على حياته؟ ويدور موضوع هذا الحقوعن الضمير بين اثنين : -
 رسم : وأين منزلة الضمير ؟

حيدر : موضع من الجسد
 أنظر هنا يا رسم القلب وما هنا المكبد
 وما هنا الضمير بين القلب والمكبد عقد
 رسم : هنا الدجاج والحمام ها هنا بلا عدد
 حيدر : والبطل والاوز والحمام والهدد
 وكل ما تسرق أو تخطف من هذا البلد

فهذه الأحاديث لا تتفق والمواقف التي تقال فيها، وتسبب تضارباً في الشخصيات التي
 تفوه بها، إذا أضفنا إلى ذلك تصوير هوق الفرعون كغاصب لعرش بقل لا يناسب كرامة
 الملوك، وتصويره لابنته بصورة الفتاة الآنيّة، وتأسو بصورة الغبي المضيق الوفا في بداية
 المسرحية، وتغييره لهذه الصور في نهايتها حتى تتمشى وميوله كشاعر بلاطي شكلاً لأروحا،
 وتصويره لأفراد الشعب بهذه الصورة المازلة، أمكننا إدراك بعض أسباب سقوط هذه
 المسرحية بعد تمثيلها لأول مرة، وأمكننا إدراك دوافع النقد العنيف الذي قوبلت به من
 النقاد المعاصرين، وقد انصب معظمه على تصوير عيوب المسرحية من الناحية الأدبية والقومية.
 فأخذ عليه الأستاذ عباس محمود المقاد ما أخذ أدبية هي اضطراب النظم في فم الممثل
 الواحد في الموقف الواحد، والنصرف في وور أسماء الاعلام، والتجاوز في الفصل والوصل
 والمزمز، والتحقيق والمقصود والممدود هذامن الناحية الأدبية. أما من الناحية التاريخية
 فقد أخذ عليه في شيء من العنف غير قليل، الخروج على بعض حوادث التاريخ، وسوء
 تصوير حياة أهل مصر القديمة (قبيز في الميزان ص ١٦).
 أما عن العيوب الأدبية فن السهل الاعتذار لها بأنها ليست عيوباً بالمعنى الدقيق،

إذ يتمسك الناقد بالفكر في صياغة الحوار دون حواره . وليس من الخطأ أن يتلون الحوار تبعاً لتغير المواقف الجياشة في نفس الشخصية ، بل إننا نلوم شوقي في مسرحياته الأولى على تمسكه ببحر واحد ووزن وقافية واحدة ، في حوار دور الذي ، يتبعه حوار دور آخر متباعدة متعاقبة ، على أن يبحث عن وسيلة تكسب هذا التغير في الشكل وحدة في الجوهر العام ، فالحوار في المسرحية وسيلة لا غاية : وسيلة إلى التعبير عما في نفس الشخصية ، وزيد بها أن تكون وسيلة بركة طيبة لا جافة صلبة . وحيداً لو لم يقتصر شوقي على ذلك في تلك الأسطر القليلة التي أحصاها عليه الناقد ، واتخذها أسلوب مسرحه عامة مع تهذيبها ومحاولة اتخاذ البحر وحدة الحوار دون القافية ، مقارباً بذلك القمر المرسل في الأدب المسرحي الغربي . وربما أدى ذلك إلى التخفيف من وطأة النزعة الفنية وإلى توجيه مسرحه في اتجاهه الصحيح .

وأما عن تغير صور أسماء الأعلام والقصر والمد فلا لوم على كاتب يفضل ذلك لضرورة فنية . فالغة وسيلة تكيف للضرورات الفنية الشعرية بفكر لا يؤدي بها إلى الإيهام .
لما عن الخروج على حوادث التاريخ العام ، فقد ذكر أن الشاعر غير مقيد بتفاصيل التاريخ ، وإنما مطالب بتحقيق روحه العامة ، ويتنكر في حدود الحوادث البارزة من الحوادث الأخرى والخصيات ما يساعده على إرازها في صورة فنية خاصة . ومقايستنا فيما يذهب ، إنه من تحليل وتعليل هو الصديق المسير لمنطق الحوادث والطبيعة البشرية واحتمالات سلوكها ، ورائدنا ورائده في ذلك القلب البشري الذي يندفع إلى جوانبه وبحال نوازه ويؤلف منها وحدة منسجمة . فالقن فن لأنه لا يقلد الطبيعة تقليداً حرفياً ، وإنما يبرزها في صورة فنية بها من الابتداع والخيال أهواء غير قليلة ، وإنما يخضع خياله لمنطق الحياة في صورها وأشكالها ، بحيث تبرز لنا الصورة الفنية وكأنها قطعة من الحياة تقي مصفاة من العوائب .

وإذا طبقنا هذا الكلام على الحوادث التاريخية والمسرحية في قبيز ، تجاوزنا عن الكثير مما أحصاه الناقد في أخطاء المسرحية ، على أننا نأخذ على المؤلف الافتعال في إبراد صور الانتصار في نهاية المسرحية ، فهي صور تبدو غير طبعية أمام الجمهور المسرحي . كما نأخذ

عليه عجزه عن فهم حياة الشعب التي لم يتقن معرفتها وصورها . واتفق مع الناقد في قصور القاصر عن إبراز نواحي وطنية قومية كانت بين ممته وبصره فيما لديه من حقائق تاريخية . فلم يؤيد التاريخ ، ولم يستلزم خروجه عليه ضرورة مسرحية فنية ، ولم يسع إلى ذلك وهو يبرز صوراً وطنية قومية ، بل إن ما نسبته هوقى إلى مصر وأهلها من فرعون وابنته وهعبه وحاميته هو صفات الضعف واللبونة ، ولم يكن المرتزة من الجنود اليونانية في جيش مصر فقط ، وليست هي سبب الهزيمة . وإنما كانت في جيوش الفرس أيضاً . ولم تكن مصر ضعيفة كما صورها هوقى ، وإنما يذكر التاريخ ، ويذكر الأستاذ العقاد ناقد هوقى ، أن دارا أراد غزوها فأحجم عن ذلك لقوتها ورغم انضمام أعدائه وحيز أراد قبيل ذلك أعد لغزوها عدة عظيمة ، فجعل لكل فارس مصري ستة من فرسانه ، وأتى بأسطوله ومقاته . على أنه احتال رغم ذلك في دخول مصر ، فوضع في مقدمة جيشه ما قدمه المصريون القدماء من حيوانات . ولم يصبر المصريون على حكمه بعد الفتح وإنما قاموا بثورات عديدة وكافوا الفرس طويلاً حتى استقلوا . بل حضر دارا الأول بعد قبيل إلى مصر وصلى إلى التقرب منهم وقتل واليه لفظته ، وبنى معبداً لآمون ، واعتكف في موكب الحزن على أبيس هذا من ناحية وطنية المصريين .

أما من ناحية الشخصيات الوطنية فقد فاض تاريخ القدماء لاجس المصري بالملح التي اغتهر بها أهل مصر والفكاهة التي وصفوا بها . ولم يقتل وهاب رع ولم يكن صافيه . ومن السهل معرفة سبب تهاون هوقى في إبراز هذه الصور ، إذ لم يحس الوطنية المصرية بشكل قوي يجعله يرى المصري الخالد الدائم في كل المصور .

وكان من الممكن معالجة أمر قبيل وجملة نواة جيدة للشرح لا بهذه الصورة المزرية المجنونة التي تنصرف على المسرح تصرفاً هادئاً غير متوقع ، عن طريق تحليل أفره التاريخ وأهمل إليه الناقد الحق وهو إدمانه على تناول الحجر . وعن طريق هذا الإدمان يمكن تحليل نوبات الصرع والجنون التي انتابته ، حتى إنه قتل صافيه ليثبت لقومه أن يده لم نصبها الرعدة بعد .

ولم يثبت ثبوتاً تاماً إلقاء المصريين لبروس حية في النيل ، فقد أنكر هير ودود ذلك

وأغار أن المصريين رمزوا إلى ذلك بتأثيل من الطين ، ووجدت أمثالها في متابريهم ومدائنهم وكان حريصاً به أن يدافع عن تلك الحرافة لا أن تفرق تقياس تعجبها بها ، وكأنه أضر من حيث أراد أن يدفع .

على أنه لا ينكر أن المؤلف قد ألقى جهداً كبيراً في تأليف هذه المسرحية فهي أول مسرحية يؤلفها ويعتمد فيها على التاريخ وحده ، ويستقل بنفسه إلى حد كبير وبينما كانت أمامه مسرحية للكسندر استوحى منها في مسرحية مصرع كلبوبارة في المناظر والشخصيات والألوان العامة ، وبينما كان أمامه كتاب الألفاني ونظم الجنون فيه يستعين به على سبك تطور الحوادث وتأليف الحوار وإدارته ، اعتمد في هذه المسرحية على ما اكتسب من خبرة في المسرحيتين الأولى والثانية ، وما اكتسب من خبرة بعد اتصاله بالتأثيل والممثلين والخارجين فأنت المسرحية في ثلاثة فصول كثير فيها الحشو والاستطراد واختلط الحوار واختلطت الشخصيات في أماكن هتي ، وحاول الشاعر إبراز صورة ترخي الشعوب القومي فأخفق ، إلا أننا ندس في ثنايا تلك الميوب بعض محاسن وقدمنا في أسلوب تأليف الشاعر ، وخطوة تميز تكيفه بالمسرح ، وبداية شعوره بلوازمه ومقتضياته الخاصة ، فبين هذه الصور المضطربة مناظر منتظمة متفرقة تقوم على الصراع النفسي أو الصراع بين الشخصيات ، وترتفع إلى درجة ما من السمو ، ويدور فيها الحوار كما يدور حوار مسرحي مريح متشبع بالحركة .

ومن ذلك صور الصراع بين تقياس وقبير في فارس . فهي متقدمة تقدماً ملحوظاً على صور الصراع في مجنون ليلي بين منازل وزباد ، وتتصف بصفة طبيعية ميزت الصراع بين ليلي وابن أعوف ، وهو صراع يجمع بين العفة الحسية والعقلية ، بين صراع الجسم وصراع العقل . ويضم بسملة حزينة تجلعه أعمق في النفس أثراً مما يتعلق به من نتائج تتصل بالمأساة الأصلية . ومن ذلك أيضاً صورة الصراع بين قبير وفرعون وهو صراع عقلي يجذب انتباه الجمهور ويتصل بنفسه ويعمق فيه تأثيره . ففيه صراع بين القوة الظاهرة

والكبرياء المهزومة . وهي صورة لا تخرج على ما انصف به فراعنة مصر من كبرياء واعتزاز بالنفس :

كما أن المفاحأة الأخيرة في المأامة تمثل تمثيلاً مسرحياً ، ولا تلخص تلخيصاً ، أو توصف وصفاً فندس لطور قبيز — رغم حشونة وصف هذا التطور — نحو المأامة ، ولا فكنتي بسماع الشعر ، وإنما ترى صوراً لنفوس إنسانية تتصل بنفوسنا على المسرح ، وتلك خطوة كبرى في تقدم فن شوقي المسرحي . وقد مهد لها في مجنون ليلى بوصف التطور النفسي الذي طرأ على ليلى في المسرحية السابقة حتى وصل بها الصراع إلى تحطيم نفسها . دون أن ترى أو ندس ما يحدث بين العنصر من أحداث هامة . يجب أن تمثل أمام الجمهور وذلك صميم الفن المسرحي .

* * *

ويجدر بنا أن نشير إلى الخائب التكاملي في مسرحية شوقي فقد قام معظمه في مصرع كليوباترا على فكاهة لفظية تدور بطريقة مصطنعة بين شخصيات محترفة . مثل أشو المصحك ، وزينون المجوز ، وقام معظمه أيضاً في مجنون ليلى على قصص يدور بين ابن ذريح وبشر حول أخاخ قيس . ويرز الجانب التكاملي في هذه المسرحية من طبيعة الشخصيات بصورة ضمنية . فتثور الفكاهة بين القتيبة والمجوز . فالمجوز يحاول إغراء القتيبة بحبها وترغم محاولة بعض الناس إغراءها ، ووصفها بما ليس فيها ، والقتيبة يعابثونها ويسخرون منها . تلك صورة راها حولنا وتكرر كل زمن ، وهي في هذه المسرحية بصيغ من فكاهة الشخصية تستنكل صورتها وتبلغ غايتها في المسرحية الأخيرة وهي « السمت هدى » .

وهذه المسرحية تمثل مرحلة الانتقال من طور إلى طور في فن شوقي الذي لم يؤت فرصة من الوقت للتطور الواسع . وتقف هذه المسرحية بين مسرحياته الأولى التي وصحت فيها السمات الفئائية وضوحاً أفند الشخصيات ولطور الموضوع المسرحي ، بحيث يحتفي ، ما يجب أن يمثل على المسرح وراء الستار ، ويفند على المسرح ما كان يجب أن يحتفي ، وبين مسرحياته التالية التي يبرز فيها الحركة المسرحية على المسرح فتتمثل الحوادث تمثيلاً ، ولا يكتفى بوصفها وإنشادها ، وتحيا فيها الشخصيات إلى حد كبير ، فنحس في قوسنا عواطف

ونوازع فلسفها حبة تتردد في جوانبها الآمال والآلام وتضطرم بينها الأهواء ، وتبرز فيها صفات البيئة ، وتتمازج بها أمزجة خلصة .

ولكن هل نخلص شوقي في النهاية من شيطان الغناء ؟ لقد بقيت رواسبه في هذه المسرحية : فما زالت عنائته بالتظم ورائده الأول ، وغايته الأخيرة ، ولا نرى في الشخصيات عمقاً نفسياً ، وليس الحوار وسيلة للتعبير عن المواقف الحقيقية للنفس البشرية ، وإنما اكتفى شوقي في ذلك بوصفها بأوصاف طمعة وعناوين عريضة في شعر خلّاب مغمم بالاستطراد الغنائي ، ولم يتمم شوقي كثيراً في داخل هذه النفوس وإلى ما وراء هذه المناويز .

وبما اتسكأ فيها في بعض المواضع على مواقف طرقها في مسرحها السابقة كمواقف العشاق ، كئاسو وفقرت ، وقاسو وفيتيتاس ، بعد أن جرب ذلك بين كليوباترا وأنطونيو ، وحاجي وديلانه في المسرحية الأولى بصورة بدائية ، ثم توسع في مسرحيته التالية ، فأضرب في وصف المواقف الغرامية بين فيس وليلي ، وصارت وحدة التأثير في مسرحيته وسرّى في هذه المسرحية بوادر جديدة للتأثير المسرحي في مسرح شوقي ونواحي أكثر جودة من الناحية الفنية ، تبرز بسهولة طبيعية ، وهي ازدواج الصراع النفسي مع الصراع الحسي ، وهبوط النوع إلى الأول ، واتقان المفاجأة والتهكم المسرحي والتطور المنطقي والنفسي للحوادث ، وسرّى هذه المناظر في « علي بك الكبير » و « عترة » على أن في هذه التجربة المحاضرة بوادر تصوير مثل هذه المناظر ، ففي موت قبيز مفاجأة غير طبيعية التطور سترها أكثر اتقاناً في نهاية علي بك الكبير » و « عترة » . وفي « قبيز » صور من الصراع سترها أكثر تطوراً في آمال ، وسترها واسعة السمات بين عترة وأهل علة وخصومه .

وفي بعض مناظر هذه المسرحية قوة وانسجام في الحوار ونظام في تحليل الشخصيات ، وخلو من الحشو والاعتماد على الفعل في التأثير وحده ، فترى في المسرحيات

القادمة تطوراً أكثر انتظاماً للشخصيات والحوادث ، وخلقها من الخشوع إلى حد كبير
وصنرى اعتماد الشاعر — إلى جانب العمر — على وسائل المسرح العامة .
وقد كان لعنف النقد الذي قوبلت به هذه المسرحية تأثير محفز على الشاعر ، فاستنفض
عزمه للإجادة والتحرير من جديد ، بل والتجريب في تأليف أنواع أخرى غير المأساة
الفنائية فيما بعد ، كما في « أميرة الأندلس » وهي تجربة في المسرحية النثرية ، وفي « الست
هدى » وهي تجربة في الملهاة الفنائية . وإن في ضيق اللغة التي تطور فيها فن المؤلف
المسرحي لشاهد على ما لاقى من جهد ، وما تجفم من عناء .

الفصل الخامس

على بك الكبير

أو دولة المماليك

تنفوق هذه المسرحية على المسرحيات السابقة من النواحي التمثيلية ، فقد قلَّ فيها الاستطراد والحشو إلا في مواضع اقتصرت فيها الشخصية في التعبير عن عواطفها ، وذلك في مواضع قليلة من المسرحية ، كما يحدث حين يشكو علي بك من خيانة أعوانه له ، وتتردد آمال بين الواجب والهوى . وقد برزت فيها ألوان الشخصيات الى حدٍّ لم يظهر في المسرحيات السابقة ، والسابت الحوادث السيأباً طبيعياً ، وتطورت تطوراً متعللاً ، تحفظها عناصر مسرحية تؤثر في الجمهور بالتشويق والتعليل والمفاجآت والتحكم في حدود الاحتمال الطبيعي للسياق . ومرجع ذلك إلى أسباب أهمها أنها مسرحية أعاد كتابتها الشاعر في الأعوام الأخيرة من حياته حين ألّف للمسرح . وقد أثار مترجم حياة الشاعر الى هذه الامادة الثانية المسرحية في كتاب (اثنتي عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء) للاستاذ أبو المز . وثانيها العناية التي بذلها الشاعر في مؤلفاته الجديدة التي ألّفها عقب تقديم مسرحيته السابقة . وثالثها أنه قدّمها الى لجنة في مسابقة طامة لاختيار أفضل المنتجات المسرحية كما ذكر في مقدمة مسرحيته . ورابعها أنه وفق بالصدفة الى موضوع يناسب العرض المسرحي دون تغيير أو تبديل جوهرى في الموضوع التاريخي .

وتذكر المراجع التاريخية كيف تطلب على بك الكبير بذكائه ومهارته على غيره من المماليك وكيف استطاع أن يكون هيكلاً للبلاد عام ١٧٦٢ ، وكيف أعلن استقلال مصر عن الأتراك عام ١٧٦٩ ، واتخذ لنفسه لقب المملطان ، ويذكر التاريخ كيف قوَّى نفسه بآماده مع والي عكا ، وكيف أرسل حملات احتلت على اليمن وجدة ومكة وعبه جزيرة العرب . وحين انتهى

فتح سوريا عام ١٧٦٩ أرسل أحب أتباعه إليه ، وهو محمد بك أبو الذهب مع جيش لفتحها وأراد بذلك أن يأمن على سلامة ملكه وملك خلفه والي عكا من السلطان . وقد نجحت هذه الحملة ، واستولت على غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ، واستولت على دمشق بعد أن حاصرتها . على أن الأتراك استطاعوا أن يكسبوا بالسياسة والدهاء ما فقدوه في الحرب ، واستألفوا إلى جانبهم محمد بك أبا الذهب ، ومنشؤه بتوليته على مصر ، فغادر محمد بك سوريا إلى صعيد مصر ليستعد لمحاربة علي بك . واستطاع أن يجتذب اليه الكثير من أتباعه . وصافر علي بك إلى حليفه والي عكا ليجهر جيشاً يسترد به ملكه — على أن محمد بك أبا الذهب دس له في الطريق من دمه وأسره فات في الأسر بعد أيام سنة ١٧٧٣ ثم صار أبو الذهب شيخاً على مصر من بعده .

وبنى هوقي مسرحيته على الجزء الأخير من هذه الحقبة . فبدأ بحياة أبي الذهب لملي بك وانتهى بوفاته علي بك وانتصار أبي الذهب .

وفي الفصل الأول يظهر علي بك ويتزوج آمال بعد أن نصح بابائها وشمها . ثم ينظر إلى الرحيل إلى الشام ليمد عدته لمحاربة أبي الذهب ، تاركاً زوجته الجديدة حتى يعود ظافراً . ويدخل مراد بك الشاب ويحاول إغراء آمال فتصده عنها . ويكتشف مصطفى والد آمال أن مراداً ابن له قد باعه من قبل ، ولكنه لا يبوح بسرّه ، وإنما يكتبني بأبما مراد عن ابنته .

وهذا الفصل صليم من الناحية المسرحية ، إذ تقدم فيه أمانا الشخصيات الرئيسية ، وتوضح بوادر الازمات ، وينتهي الفصل بمواجهة وتحلل الحركة فيه بوادر أزمتين ، تتصل الأولى منهما بالموضوع التاريخي العام ، وتتصل الثانية بالموضوع الخيالي . ويندهج الموضوع التاريخي بالموضوع الخيالي اندماجاً يجذب انتباه الجمهور منذ البداية ، وتتخلل هذا الفصل بعض ألوان فكاهية لا تموق سيره وتعلمها الماهظة وجواربها ، ويعتمد معظمها إمسا على التلاعب بالألفاظ ، وإمسا على المنظر الخارجي والصفات الشاذة للشخصيات . ويتخلله أيضاً تشبذغنائي قصير لا يمتل سیر العمل بشكل محسوس كما حدث في المسرحيات السالفة رغم قيمته الفنية الخالصة . وينتقل المنظر في الفصل الثاني إلى عكا حيث تحمل قيس — جارية آمال إلى علي بك خبر

انقلاب أعوانه عليه ، ومحاولة مراد الاعتداء على زوجته . ويحاول سعيد الفتك بعلي بك بإيعاز من أبي الذهب فيفشل ، ويكشف لعلي بك عن حقيقة مجيئه ونوايا صيده . ويحاول قائد الأسطول الرومي التدخل في جانب علي بك . فيرفض علي بك الاعتصانة بمن يخالفه في الدين والقومية . ويعد علي بك وحليفه الشيخ صاهر المعدّة وحدهما لغزو مصر .

وهو فصل سريع الحركة يعتمد في التأثير على المفاجأة ، ويحرص على التطور الثنائي للتاريخ والخيال ، وتأثرهما ببعضهما . وتمتحنى حوادثه مع روح المصير من محاولات الإغتيال ، والتعصب الديني والقومي ، كما تمهد أحداثه لحدوث الأزمة في الفصل الثالث . ويبدأ الفصل الثالث بعرض صور للحياة في عصر المماليك في مصر ، تقوم على الفوضى والاضطراب والسلب والنهب واغتصاب الحقوق ، والفساد والحياة ، والسير في ركاب المنتصر ونسيان فضائل المهزوم ، ونظم بهزجة الشيخ صاهر والي عكا ، ويظهر علي بك حريصاً ، فمكشف الياسرجي لمراد وآمال عن العلاقة بينهما ، ثم يموت ، ويعلم علي بك بهذه العلاقة قبل أن يموت كما يعلم بها أبو الذهب .

ولا تحدث الأزمة في هذا الفصل دون تمهيد لها في بداية المسرحية ، وإنما تتطور في نطاق الاحتمال ، ولو أن المناظر الأولى لا صلة بينها وبين التطور الفعق للوضوع . وتحدث الهزيمة خلف الستار ، على أن العرض العام للفصول والمناظر يبين تقدّم هوق الكبير في التأليف المسرحي ، وازدياد خبرته بوسائله ، ويمتزج بهذا العرض التحليل الإلصافي للشخصيات ، ولو أنه لم يبلغ بعد عمقاً وغوراً بعيدين ، وإنما ينحصر في التحليل الذي يدور حول معاني تنصل بمعاني الفجر الفئائي التقليدي عن قرب أو بعد .

وما زالت الشخصيات المسرحية بسيطة التركيب والملاح ، وتركب من الأهواء التي انصفت بها الشخصيات المسرحية الأولى في مركب جديد . على أن لها ألواناً غير مختلعة أو متضاربة كما اختلطت وتضاربت في المسرحيات الأولى . ولعلّ يرجع ذلك إلى وضوح صورها التاريخية في ذهن المؤلف قبل أن يعمل فيها خياله .

فعلي بك بطل يجمع بين صفات نبيلة وعيب تنفذ منه المأساة إليه . وهو صورة متمقة منسجمة لأنطونيوف وفردون ، وهو أوفر من كليهما حياة لقربه من التاريخ القومي من

جهة ، وصلته بالتاريخ التركي من جهة أخرى ، ونصف علي بك بصفتا النبيل وصفات الضعف ، وفي مقدمتها صفة الكرم .

فهو يقول لوكيله عن نفسه . —

أجل نحن ألعننا الفقير ولم يكن له في قصور المترفين طعام
ونحن أهبطنا ابن السبيل ولم يكن يبل له فوق الطريق ادم
ونحن حضنا اليقيم نسمح دمه وآواه منا عسئون كرام
رى الزاد مبذولا وفي كل ساحة يتامى فعود حوله وقيام (ص ٣٨)
كما أنه مصليح اجتماعي حاول إصلاح التعليم وبناء المستشفيات والملاجي ، فيقول .

وبني فركن^١ للثقافة والحجا يشاد وركن^٢ للصلاة يقام
ودار يوامى البؤس فيها ومنزل^٣ تداوى حراحت به ومقام
ورفق بالمعاه نأسو حراحتا تقات على صاحتها وتنام (ص ٣١)
على أن ذلك قد أدى به إلى أمرين ، أولهما فقر الخزانة ، فيقول له وكيله :
إن^٤ الخزانة أصبحت بنذاك كالبحر الخرب
القمضة انقضت وما قد كان من ذهب ذهب
رمضان راح بنصفه والنصف راح به رجب (ص ٣٥)

وثانيهما استغلال أتباعه لطية خلقه وانفاس أعوانه من حوله فيقول لبشير :
صبرت طويلا يا بشير فما حلا ولا زلل الصبر الجليل مصابي
ولو أن^٥ رزئي بالغريب احتملته ولكن بأهلي فكبتى وعذابي
بطاردني في الأرض من دت^٦ في يدي وربى في حجرى وهب^٧ بيابي
ومن طلب الدنيا بيأسي وسلطوني فلما حواها في يديه صلا بي
ومن عفت أبنيه وأمر ركنه فصير هدي هفله وخرايى (ص ٣٤)
وبكرر علي بك شكاته في أحيان كثيرة من المسرحية ، فيتذكر انقلاب أعوانه عليه
فيقول لبشير :

ولكن أمور قد جرت وحولت بنقطة دنيا أو تبديل حال

نخافني من كان عند إهاري بصول بجاهي أو يمشي بحالي
وعن الذي ربيت في حجر لعمي ووطأت أكتافي له وظلالي
تألف أمعابي وألب هيمتي علي وأغرى بالحروب رجالي
لقد جئت بابن ليس لي فكأنما أتيت بأفمي من صديق لئلا
تفرق عني الناس إلا بطافتي ولم يبق حولي اليوم غير عيالي
سأعفي وما عندي لم إن تركتهم سوى قوت أيام وخبز لبالي
وقد زعم الناس الغنى في خرافتي أتى من حلال تارة وحرام (ص ٣٨)

ونكاد نرى عوفي خلف هذا الحوار ، وليس مدأخه للولوك وإهادته بأعمالهم بين ثنايا
صطوره ، ونرى فيه أصداء لشكاة أبطاله السابقين في المسرحيات الأولى ، فترى فيه ألواناً
من شكاة أنطونيو وكليوباترة وحزنهما وأسفهما على انقلاب الحظ ، مع أنه — على عبويه —
أقل أسطناً وتكلفاً من الصور الأولى للحوار ، وما زالت به بقية محاولة استنارة العاطفة
عن طريق الشعر ، وما فيه من استرسال وإطناب في إلقائه ، لزيادة التوتر المسرحي .
ونكاد نرى في صطوره صفات النجم الآفل ، فهو يعمر بالغائمة وهي تدنو ، وبه صفات
من الخلق العربي الفهم الكريم ، والعطف على من حوله . فقد رفع آمال من مرتبة الإيماه
إلى مرتبة زوجة الوالي . ونعجب منذ البداية بشخصيتها الأبية ، ذات الروح الوثابة التي
تأبى أن تعامل معاملة الرقيق ، فتقول لعلي بك :

صيدي غير هأفنا بك أولى هذه السوق لم تلق مجلاك
تعتري النفس أو تباع على الأرض ولم يرض في السماء الملاك (ص ٢٤)
وهي جريئة صريحة لا تخشى أن تقول لآبيها أمام الوالي :

قف ، أنت عبد المال يا أبتى تلقي البري لأجل المال في النار
لا صيدي . لا . آبي . لا تذكرنا فليست مخلوقة لبائع العاري (ص ١٧)
وهي فتاة ذات كبرياء وأتفة تقول لمراد حين يعرض بها كرفيق :

صيدي من عني ؟ قل لي بمن عرضت ؟

فيقول مراد : أعني الملبعة المسناء

فتقول له . سيدي إنا حرائر ما زلنا .

أمام هذه الصفات لا يحك علي بك إلا أن يعجب بها ، وسيقول لها :

لك الله يا أمال أنت كبيرة وكل كبير النفس سوف يسود

فداؤك تقسي هذه نفس حرة وهذا إياه ما عليه يريد ص ٤

ولا يحك إلا أن يتزوج بها .

على أنهما يتحركان في بيئة قوية فيها عناصر الثمر والحديمة ، وتعددت فيها رصامها .
فترى في أبي الذهب واليا يعرف كيف يصرف الأمور بالدهاء والخداع حيناً ، وبالطال حيناً
آخر . وهو رجل واقعي عملي لديه الغاية تبرر الوسيلة ، وهو يقابل في ذلك علي بك الذي
أبى لاسترداد ملكه — الاستعانة بقائد الأسطول الرومي وليس هذه الصفات و
مواقف كثيرة يظهر فيها . فيقتل ملوك مملوكاً آخر أمامه لسبب تاده فيقول له :

لا راع قد كان من حزب علي كفتيتيه فقول اليوم ما كان يلي

ها املوا حتته ها اذهبوا بالرحل ص ٩٧

ويخادع والي عكا ويرأوغه فتظاهر بالنعو عنه إعجاباً به ، بينما يدبر له في الخفاء وسائل

النخلص منه ويعلم صاهر ذلك منه ويقول :

ذلك القدر والمالك فيهم من قديم الزمان غدر وختل ص ١٠٩

وترز من صور الشخصيات صورة لافاء والحرارة — حتى ساعة المزيعة — في شخصية

الشيخ صاهر والي عكا . فهو يجاهر أمام والي القدي ظفر بقوله .

أسروني ولو بقيت طليقاً .

محمد بك : ما القدي كنت صالماً ؟

فيقول له : كنت تبول

كيف أبني اللواء حول حليتي وأرم المنوف إذ تضجع ص ١٠٨

وتتحرك إلى جانب هذه الشخصيات صور أخرى لشخصيات ثانوية كالجلال والمافطة

والجنود ومراد ووالي عكا ، وقد مست مساً خفيفاً أبرز طبائنها العامة إبرازاً طفيفاً لم يحرمها

قديراً ما من الحياة .

وصحب تطور الحوادث والشخصيات حواراً يتصف بالصفة المسرحية في معظم أنحاء المسرحية ، سيما في المواقف التي يطمئن فيها الشاعر إلى قوة تأثير الموقف والشخصية ، فيصير الحوار تمبيراً سهلاً طبيعياً لا كلفة فيه . على أن دواشب الاتجاه الغنائي ما زالت تلوح في بعض أماكن الحوار التي يحاول فيها المؤلف أن يضفي على خطورة الحادثة وعدة انفعال الشخصية تمبيراً غنائياً رقيقاً ، فيقوده إلى المبالغة والامترسال ، ويظهر التكاف والحشو ، ويكشف شوقي المسرحي عن شوقي الشاعر الغنائي بشكل واضح . وصنجد صوراً لهذا الامترسال بعد أن تتجاوز الأغنية الأولى التي يضفيها عشاق ، وفيها يذكر بلاده وهي تبدأ بقوله :

كوخ وراء الجبال مكلس بالجليد (ص ٤)
والنشد الآخر الذي يضفيه حين يعقد علي بك آمال ويبدأ بقوله :

غداً يعقد للوالي على الحسناء آمال (ص ٢٩)
فهما صورتان للزعة الغنائية المريحة ، في مسرحيات شوقي ، ويتصفان بما تتصف به أغانيه من تشبع بالموسيقى والم عاطفة ، وقيامها بوظيفة غنائية خالصة في المسرحية ، ولا يتصلان بتطور الحوادث أو صفات الشخصيات أو يساعدان على تقدم حركة المسرحية ، فقد عرفنا أن شوقي جارى بذلك المسرح المعاصر ، وتأثر بعيل الجمهور إلى مسمع الغناء واتباع مزاجه الخاص . على أننا سنلاحظ فيها قصراً وخفة في الأداء واتصاله - الى حد ما - بالموضوع ، لا يظهرها بمظهر التكاف .

ولنصل بعد ذلك إلى صور هذه الزعة في حديث علي بك قبل أن يدارح قصره ويبدأ بقوله : —

سلام على قصر الإمارة والغنى واخوان سلطاني ودعت جلالتي (ص ٣٧)
فهي قصيدة طويلة كثر فيها المؤلف ما قالته الشخصية ص ٣٧ وص ١١٧ من المسرحية ، وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة حلوها من الحركة المسرحية ، بحيث تتعب الممثل في الأداء وتنقل على أسماع الجمهور . ولنلاحظ أن وزن هذا الحديث وصورته هي التي اتخذتها كليبارة لحديثها الطويل قبل أن تتحرر وعن طريقة يحاول الشاعر إثارة حو الحزن والاصف

عن طريق العهر ، لا عن طريق الحركة المسرحية وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً .
على أن مثل هذه الأحاديث لا تفيج وتكثر في هذه المسرحية ، كما هانت وكثرت في
المسرحيات الأولى . وقلت بقدر واقترعت على الأحاديث السريعة الحركة ، المتصلة بالشخصية
والحادثة ، ونشبت بالحوية واكتسبت صفة طبيعية ، رغم طولها أحياناً فنقول آمال لنفسها
بعد أن طردت مراداً .

ويح لي ويح قد فسوت عليه وتجاوزت في المروءة حدى
ما الذي استوجب الأمير وما أذنب حتى رددته شرّاً رد
ويح قلبي يحبه . كذب القلب وبعداً لحب إلف بعد
فهي إنسان طبيعي ، ولم يحاول المؤلف تجريدتها من تنازع المواقف ، ولم يحاول أن
يصورها بصورة مصطنعة تتمشى مع قواعد الأخلاق ، ففي الحياة قد نعرفنا الشر كما
نعرفنا الخير .

وآمال فتاة تزوجت بشيخ ، ويحاول مراد غوايتها ، وهو فتى جيل . على أن طائفتها
الخلقية تنور لهذه الفكرة ، فنقول لنفسها :

هو مستهتر مشى على حجراتي وتنامى أمانه الزوج عندي
لا . بل القلب همله بمراد هو همني من الحياة وقصدي
رب مالي أحسّ نحو مراد هفناً زائداً ولوعة وحد
وحناناً كأنه رقة العشق حرى في دمي ولحي وحلدي
وتضخ في هذا الموضوع صورة الصراع بين الهوى والواجب ، حتى تغلب فيها
طائفة الواجب فنقول :

لا ورب الجلال والحق آمال ارحمني للصواب آمال حدى
أنت من أمة تصون حمى الزوج وتقضي حقه وتؤدي
ربي لا تجعل العلاقة إلا من سلام إذا التقينا ورد
ربّ إنّ الساء مني قريب وأرى خرة وأخشى التردّي
رب لا تقض أن أخون طيباً كيف أهوى على هوى الزوج عندي (ص ١٨)

بل عمر المؤلف أن تغير العاطفة يستدعي تغييراً في التعبير ، فيصطبغ عزمها ونصميمها بصيغة خاصة يتغير فيها الوزن والقافية ، فتقول آمال في نهاية الحديث :

لا . لا . رويدك يا أمل لا تنبي على الأمير ولا تجزيه طغياما

واحبي حى اليت في أليم غيبته إن ألباق تحوط الغاب أحيانا

أما هو الزوج يرعى حق غيبته وتحمل الحرة الفضلى له هاما

لقد أقامك في محرابه ملكاً لا تجعلي الملك المهدي هيطانا (ص ١٨)

ونستطيع أن ندس هذا التردد بين العاطفتين بذكر بطرق مختلفة في الحوار ، وكأنما عمر المؤلف بقوة فأطلب فيه بعض الإطناب ، وسنرى في هذه النزعة في النهاية صورة أبرع من الصراع في نفس ليلي بين الهوى والواجب ، فقد سبقت صورته الأولى في شكل بداي في كلبوبرة ، وهي موزنة بين أطلونبو ومعر في أكشيوم ، ومترى فيها حرصاً من المؤلف على جعل المنصر الخلقى المثالي يتغلب في النهاية .

ونفس مثل هذا الصراع في نفس علي بك في مواضع خاصة ، فيثور في نفسه صراع بين الضمير والواجب ، وبين العاطفة والشهوة إلى الانتقام حين يقابله قائد الأسعول الرومي ويمرض عليه خدماته . فيقول علي بك لنفسه :

مالي قعدت وتركيا مقهورة والروس حولي يخطبون ودادي

أسطوهم بيدي وقائد ممي سأصيب جندي عنده وعنادي

لا يا علي ، رويداً في الغضب ، إئتد ما تلك خطة حكة ورهاد

ماذا جنت معر علي وأهلها إن الجناة علي م أولادي

وفيه توضح صمات الصراع السابق وتطوره في المسرحيات الأولى ، وفيها لا يتكاد هو في يحس بوجوده رغم تنازع عاطفتين قويتين متناقضتين في نفس أطلونبو وفي نفس كلبوبرة وفي حديث كل منهما قبل الفصل في أمر نفسه وإقدامه على الانتحار ذكر لوطن يمثل جانب الواجب ، وذكر لعلبيب يمثل جانب الهوى . وقد ورد الصراع بشكل بارد متتابع لا حرارة فيه ، رغم وجود فرصة نادرة لتمثيله ، وإنهائه بانتصار الجانب الإنساني العاطفي ، أو الانتحار على أنه هروب من هذا الصراع ، فيجئ المنظر وتحيا الشخصية .

وإننا نرى كيف تقل بيوت الحوار وتتحرك بسرعة ، وكيف يشجراً البيت الواحد أكثر من ذي قبل مسابراً بذلك منعق الحوادث ، ومنطق الشخصيات فتقل انتمانية باستكمال جوانب الحوار والبيوت والغافية ، وإيراد التفتيات والمبالغات المصطنعة ، وانحراف أكثر من شخصية واحدة في الحديث في المنظر الواحد ، وتنوع المناظر في الفصل مع وحدتها العامة ، وعدم تفكك أوصالها . و نرى فيها مفاجآت تتوزع في ثابا المسرحية بشكل لا يخرج على المحتمل والمناسب ، كما في محاولة سعيد اغتيال علي بك ، ومنظر مقتل بميش بك ، وكما في المفاجأة الكبرى حين يكتشف مراد علاقته بآمال ، وفيه تحمل الازمة التي عقدت في بداية المسرحية ، وفي ثاباها عرض الموضوع التاريخي .

على أنه من المناسب للتمثيل حذف حديث لا يحتمل أن يشده جريح يودع الدنيا ، فعلي بك الكبير قد حرح ، وهو مشرف على الموت ، وليس من المحتمل أن يخاطب مراداً خطاباً فلسفياً عن أسباب ضعف المليك وحاجتهم إلى الاتحاد ، فذلك شوقي يبرز من بين شخصياته صافراً . ويحاول أن يستخرج العظة من التاريخ تشبهاً مع أسلوبه الخاطي . ولكن هذه العظة لا تتضح إلا بعد تطور الحوادث وبعد انقضاء زمن طويل . وربما كان من المناسب حذف منظر الجند في عكا في بداية الفصل الثاني ، ففيه يستعرضون الحرب ومضارها وفيها يبرز المراف صافراً أيضاً ويدع شخصياته تتحدث عملاً لا يتصل اتصالاً رئيسياً بالموضوع ، وهو أقرب إلى الخلق منه إلى منظر من المسرحية .

على أن هذه المسرحية تبين تقدماً في فن شوقي المسرحي ، من حيث وجود عناصر المفاجأة والتهكم المسرحي ، وتطور الموضوع من عقده إلى حل ، ووضوح ملامح الشخصيات وسهولة الحوار ومرونته ، وتعدد لوحة الشخصيات . فإذا أسقطها في التمثيل بعد أن مثلت لأول مرة عقب تأليفها ؟

يرجع ذلك إلى اختيار الموضوع من حقبة لا تتصل بتاريخنا القومي اتصالاً قوياً دائماً ، إذ يمرض أمم الجمهور صفحات عصر ملكي ، حكاه مصر فيه أجاب عنها ، ونعرض أمامهم ما استلزم تصويره في العصر من ولاية يتنازعون على الحكم من أجل الحكم ، ولا يتصلون بالشعب المصري اتصالاً قوياً . فقد كان ذلك نصيب محمد علي الكبير بعد ذلك

ببضع عشرات من السنين . وعرض المؤلف أمام الجمهور صوراً لبيع الرقيق وشرائه ، وصوراً للنهب واللبس والخيانة والغدر . بل صور المؤلف الشعب تصويراً غير حقيق ، إذ صورته بصورة شعب جاهل يسير في ركاب المنتصر وينقلب على المهزوم ، رغم ما أعداه إليه من خير . ويكاد يجمع مؤرخو هذا العصر على أنه كان عصر هدم واستنزاف ، لا عصر بناء وإصلاح في تاريخ مصر . بل لا يقارنون به عصر آخر من تاريخ مصر في نزعة الهدم لأنزعة البناء . وقد اقتصر شوقي على تصوير الملوك والحكام والقادة دون أن ينجح إلى تصوير حياة الشعب فيصور نفسه وآلامه وآماله ، ولكن حكم على ذلك منقشاً شوقي وحياته . ولو عاش بين الشعب كما عاش حافظ إبراهيم — معاصره — لتغيرت وجهات نظره ، وأتيح لنا الاطلاع على مسرحيات من نوع آخر ، ولأقبل على التأليف إقبال المندفع من داخل نفسه ، تدفعه فكرة ، وتسيره عاطفة صادقة عميقة ، ولأتيح لنا مسرحيات تحمل طابع الحرارة والعبوع .

على أن الباحث لا يسهه إلا أن يرى في هذه المسرحية مناظر جذابة تجتذب الجمهور وجودة فنية تقدمها على المسرحيات الأولى . ففي نهاية الفصل الأول يرى الجمهور بوادر الأزمة بوضوح ، وتطورها السريع في الفصل الثاني ، وحالها في نهاية الفصل الثالث ، فلا يرتخي توتر اهتمامه بمتابعة المسرحية . ويرى فيها تقدماً فنياً في مناظر مهد لها في مسرحياته الأولى ، فيجتذب اهتمامه مناظر الصراع بين آمال ومراد ، وقد سبقه نظيره في مسرح كليوباترة بين هيلانة وحابي ، وبين قيس ولبلى ، ويدور الصراع حول حب يمترض صبيته حائل قوي . ويجتذب اهتمام الجمهور منظر الصراع بين علي بك وصعيد حين يكاد علي بك أن يقضي على خصمه ، وقد سبق هذا المنظر نظيره في المسرحيات الأخرى ، فهناك صراع بين قيس أو على الأصح زياد قابله وبين منازل ، وبين ابن عوف وبين آل لبلى . ويجتذب انتباه الجمهور الصراع الأكبر بين علي بك ومراد بك ، ويتوقع الجمهور انقلاب حظوظه وتتمزج المفاجأة الكبرى في النهاية بنوع من التهكم المسرحي . إذ يعلم الجمهور بالعلاقة بين مراد وآمال ، بينما تجهلها الشخصيتان المسرحيتان ، وقد سبقه نظيره في مسرح كليوباترة ، حين تتحدث كليوباترة إلى أنوبيس عن حظوظ أنطونيو والجمهور ويعلم الجمهور أنه قد انتحر ، ولا

نأمره في مجنون ليل ، من يحدث بشر إلى قيس معزباً وهو مجهول أن ليلي قد ماتت ،
بأنما يعلم الجمهور ذلك . على أنه قد خط هذا الصراع بمهارة تقدمت خطوات على قدرة
الشاعر في المسرحيات الأولى .

بل إن المسرحية لتترك في نفس الجمهور معنى أعمق ، ومدلولاً أبقي أثرأ ، فقد يتصارع
الخير والشر ويتغلب الشر أحياناً . وقد يفعل المسال في النفوس فعل السحر فيشتري القلوب
والضماير . على أن تلك القيم الخلقية لا تتحقق إلا في مجال اجتماعي خاص . وقد كان في المجال
الاجتماعي في عصر المماليك المضطرب ، ميداناً يجعل من الممكن تحقيق هذه القيم ، بل يجعل
منها المثل الأعلى للناس .

فلئن طابت هذه المسرحية بمض الميوس العامة ، ففيها تقدم ملحوظ في فن هوقي
المسرحي .

الفصل السادس

عنترة

بن مجنون ليل وعنترة وهوقي صلهُ روحية قوية . فالجنون - كعنترة - شاعر يسير كل منهما طائفة الهوى . ويعتمد فهما على النزول في جوهره ، ويستمد كل منهما امتيازَه من البراعة في إنشاد الشعر . على أننا نلحس في المسرحية الجديدة ممقاً في التعبير العاطفي للشخصيات ، وإبرازاً لألوان البيئة ، ووضوحاً لمعالمها ، واستجابة الشخصيات لهذه البيئة وفيها تخصيص يقابل العمومية في التعبير والأداء في المسرحية الأولى . ونلتصق في المسرحية الثانية حركة قد يبالغ في إظهارها الشاعر أحياناً ، وقد قلت الحركة إلى حدٍ كبير في المسرحية الأولى . وموضوع المسرحيتين متشابه ، فهو صراع طامعين مع حوائل . وبينما تتحطم الشخصيتان في المسرحية الأولى لوجود حائل روحي قوي من التقاليد تمسك به إحدى الشخصيتين ، وتقتصر الشخصيتان في المسرحية الثانية لعدم وجود هذا الحائل الروحي ، ويستطيع البطلان تحطيم الحوائل المادية البصمة وهم آل عيلة . وسندس في حوار هذه المسرحية دروة وتنوعاً وممقاً لم نجدَه في المسرحيات الأولى .

وقد رجع هوقي ثانية إلى الأفاقي يقلب صفحات البطولة فيه ، فاستهوى مزاجه كفاخر قصة شاعر آخر هو عنترة ، الذي اتصف بصفات البطولة ، وصار قطعة من الأدب العممي بما نسج حوله من أقاصيص الشجاعة . واتخذ من عنترة بن شداد الذي لقب بالتملاء لتفوقه في شفته ، بطلاً لمسرحيته وبنى موضوعه على ما ذكره الرواة عنه ، من أن أباه احتزره لسواد بشرته ، ولأن أمه كانت حبشية ، وأبعله أبوه ، ثم ادعاه حين أغارت بعض أحياء العرب على بني عبس وأصابوا منهم ، واستاقوا إبلهم ، فتبعهم عنترة في جمع من عبس . وقال له أبوه . كرت يا عنترة . فقال له : العبد لا يحسن السكر ، وإنما يحسن الخلاب والامر .

فقال له أبوه « كزّ وأنت حر » : وقيل إنّ أباه أدماه حين أغارت عبداً على طي، وأصابوا منهم أنعماء. فلما أرادوا الغنيمة قالوا لعنترة « لا تقسم لك نصيباً مثل أنصبتنا لأنك عبد » وطال بينهم المخطب حتى كرّث عليهم طي، فأعزّاهم عنقرة. قال « أويحسن العبد السكر ؟ » فقال له أبوه « العبد غيرك » واعترف به فكزّوا فأعنتقد النعم. واعتزّك عنقرة بعد ذلك في حروب داحس والغبراء، وفيها أغار على بني بنهان، وأطرد لهم طريدة وهو هبّخ كبير، وجمل يرتجز وهو يطردّها. ثم تبعه وزر بن جابر النبواني في فتوة، فرماه وقال : « حذها وأنا ابن سلى » وتحامل عنقرة الرمية حتى أتى أهل رمان : ويذكر البعض أنه مات في حرب مع طي، بعد أن سقط من على فرسه، واختبأ في دغل فرماه بعضهم بسهامه. وقيل إنه مات وهو في سفر حين هبّت عليه ريح من صيف فأصابته وقتلته. على أن هذه القصة قد امتلأت بما لسخه حوله خيال الأدب الشعبي من حوادث البطولة، وأشد له المنشدون الرجز والشعر، وقصوا قصته في مجالس العامة. وصار مثلاً أعلى للعالم الفجاع الغفيف البدوي الجريء.

واستجاب مزاج هوقي لهذه القصة، واتخذها موضوعاً لمسرحيته صوراً في ثناياها البادية الجاهلية، وحبابة الغارات والحروب والشعر والعيد. وصوّر ذلك في أربعة فصول، قسم فيها كل فصل إلى منظر، وكل منظر إلى عدد عديد من المشاهد التي تتغير تبعاً لظهور شخصية جديدة أو لتغير في الحوادث. وقد انتفع من هذا التقسيم في تنويع الحوار، وأقلع عن الاندفاع في تيار الشعر الضائبي والاسترسال فيه. وفي الفصل الأول يظهر عنقرة ويشكو هواه، ويعر عليه فتية من الحي يطلقون على شدة بأسه وضخامة جسمه، ثم يهتف هاتف بطولع النهار، وتنفذ فتيات الحي نفيده الصفا وهنّ يعلّان جرادهنّ. ثم يظهر صحر إنه يسعى لخطبة عيلة، التي لا تريد بغير عنقرة بديلاً وتهوى صخرأ فتاة أخرى هي ناجية ويغير العصوص نجاة على الحي فلا يتحرك عنقرة إلا حين يصل إلى مسامحه استنجداد عيلة به، فيخلصها من أيدي العصوص، ويشكو إليها هواه، ثم يدخل عبده حاملاً ما اصطاده عنقرة ثم يسطدم عنقرة بصخر فيدور بينهما حوار ينتهي بأصراف الأخير مهزوماً.

ويغيب هذا الفصل الفصل الأول من مسرحية مجنون ليلى، ففيه يتلخص الموقف،

ونظير الموائق في حبل حب عنترة وعبلة ، وليس الجمهور بأس عنترة وفوته الجسمية وقوة سحر بيانه . وهو فصل يحدث فيه التأثير بالوسائل المدرجة بعد أن نفتحت في المدرجات السابقة على الإيفاد والتأخير ، ويرتفع الفصل نحو ذروة ثانوية تتوتر فيها ثم يحل ، على أن يترك المقبة الكبرى دون حل بعد ، ففيه مفاجآت ذاتية ، أهمها خطف عبلة ومداومة الحلي ، وموقف الفك الذي يقفه عنترة من الدفاع حتى يخف لنجدة عبلة . وفيه حوادث تمثل تمثيلًا حيًا مباشرًا بدل أن كانت تقص وتحكى من قبل . وقد نعرض المؤلف لتصويرها بصورة عامة في مسرحيته السابقة وهي « أميرة الأندلس » ولعله لمس قدرتها على التأثير في نفس الجمهور ، وعهد لها رجال المسرح الذين استعارهم بقوتها . كما عني بإبراز صورة البطولة في عنترة ، وهيات له الظروف التي يصير فيها محور اهتمام الجمهور .

وفي الفصل الثاني يخطب صخر عبلة بشكل جدي ، فيوافق أبوها على الخطبة ، ولكنه يشترط عليه أن يكون رأس عنترة صداقًا لها . وتستقار عبلة في أمر زواجها منه فترفض بمنزلة بديلا . ويمرض أبوها على الفور بمنزلة ، وفي هذه الآونة يظهر عنترة وقد ساق أمامه إبلا كانت متجهة إلى ملك فارس . ويلقي عبلة فيديتها هواه من جديد .

وفي هذا الفصل ، كما في مجنون ليلي ، يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وتبرز الحوائل ، وبصير نجاح البطالين مهكوك فيه . فيبرز منافس لعبلة كما ظهر منافس لقبس ، على أن احتمالات نجاح عنترة وعبلة في أمرهما قوية . فالبطالان مجمان على تحقيق هدفهما ، مهما قام في سبيله من حوائل . ومعظمها يزول أمام القوة الجسمية ، وعنترة كفء لأن تغلب عليها . على أن فيه مناظر لم يكن هناك بد من تكرارها ، وهي مناظر لقاء عبلة وعنترة ، وما يحدث فيها من شكاة . فهي مناظر متحدة متجانسة في شخصياتها وموضوعها ، ويحتال المؤلف حتى تبرز بصورة مختلفة في أسلوب عرضها . ففي كلا الفصلين ينتهي المنظر بلقاء عنترة وعبلة ، وبدليل محسوس على شجاعة عنترة وبأمة وصيده وغنمه .

وببدأ الفصل الثالث ظهور عبلة غيرى لفك في حب عنترة لها . ثم يقبل عنترة فيتحقق مما تجد وتقتنع هي بصدق عاطفته نحوها . ويحاول المبدان اغتياله ، فيصرخ فيهما دون أن يدبر وجهه إليهما ، فيسقط أحدهما ميتا ويضر الآخر . ثم يظهر في الحلي منافس

آخر لعنثة ، وهو ضرغام ، ويطلب الزواج بعلة ، فيطلب منه الأب رأس عنزة صدافاً لها ، فيقبض ضرغام ويلوم والد علة على غدره . ثم يقابل عنزة مقابلة الحر للحر ويكشف له عن غرضه ، ويحكي له مما دار بينه وبين والد علة ، ويمتلك عنزة وضرغام إلى علة لتختار واحداً منهما ، تفرضى بعنزة ، وتحدث غارة على الحلي ، وبهذا ينتهي المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيقتل ضرغام ويقتل دسَم قائد القرمس .

وتبدو في هذا الفصل مناظر مكررة لجأ إليها المؤلف لطيل في مسرحيته . فضرغام غيبه بصخر ، ويلقى ما لا فائدة منه . ولا يفترق عنه إلا أنه عربي نبيل وخمسم شريف . وهك علة في حب عنزة يبدو مصطنعاً قليلاً . ومنظر الصراع الأخير بين عنزة وضرغام وجيوش القرمس المغيرة ، منظر صيقت صورته حين خلص عنزة علة من المخيرين ، واضطر إليه المؤلف اصطواراً لبضع نهاية لشخصية ضرغام ، الذي اضطر إلى قتله لعدم ضرورة وجوده في المسرحية بشكل دائم . كما يقتل قائد القرمس حتى تنتهي قصة الأبل التي ساقها عنزة . فهذا الفصل ليس بضروري جداً لتطور المسرحية ، وإن تنقص قيمتها إذا حذفنا ويبدو غير طبيعي أن يموت عبدٌ من صرخة .

ونعود إلى تطور الموضوع الأصلي في الفصل الرابع . وفيه تقام الأفراح لصخر في حي بني حاصر ، وتزن ناجية إليه على أنها علة . ثم يظهر عنزة ومعه علة الحقيقية في نفر من قومه . ويكشف عن حقيقة الأمر . وتقوم بينه وبين الجمع مبارزة يتقلب فيها عليهم واحداً واحداً . ثم يرغم عنزة صخرًا على الزواج بناحية ، فيزوج بها غير كاره ، ويتزوج هو بعلة . وبهذا تنتهي المسرحية .

وهذا الفصل هو الذي تحمل فيه الأزمة . والمفاجأة طيبة ، ولو أنه كان من المستحسن أن يمهّد لها بإظهار منظر يوضح ما فعله عنزة ، حتى يستطيع مسيرة حوادث الفصل الأخير بفروق وانتباه ، لما فيه من حكم مسرحي . ويعلم الجمهور سلفاً بقوة عنزة الخارقة في النزاع وقد تكررت أمامه صوراً كثيرة منه مما يحط به غير مدرك لقوته ، إذ فقد عنصر الجدة فيه على أن ما به من حركة ومناظر صراع وأفراح لا يفقده طرافته تماماً والشخصيات في هذه المسرحية أكثر الدجاجة ووضوحاً في الملامح من شخصيات

المسرحيات السابقة ، وصار الشعر فيها تعبيراً طبيعياً في كلام منثور ، ولم تفسد الحركة المسرحية بالاستعمال الثاني كما حدث من قبل . وفي عنقرة صورة للمثل الأعلى للبطل في الجمالية ، والمثل الأعلى القومي . فهو بطل ضخم الجسم ، مهول القوة إلى درجة خارقة . وهو فصيح ينشد الشعر الذي ينصب في تيارين رئيسين أولهما القول وثانيهما التفخر . ويتصف بصفات خلقية أهمها النبيل والمروءة والشهامة . وهو بطل قد تقدم كثيراً على بطل مجنون ليل ، وصار مركباً في شخصيته ومقدماً في عواطفه . وزال من قيس جانب الضعف ، فصار قوة وبأساً وهجاعة في عنقرة وبقي منه جانب الاخلاص لاهوى . وفيه بعض من حزين بطل الأندلس في أميرة الأندلس ، وهو صورة منه ، فهو بطل صراع وحرب وقتال . على أن قوته تبدو غير طبيعية في كثير من المواضع ، وقد بالغ المؤلف في وصفها وهول من شأنها ، فمنترة منتصر على الوحش والناس مهما كثر عددهم ، ومرخ مرة قتل عبداً بمرحته ، وتحمل عبلة إليه لصفات الشجاعة والبيان فيه ، فيقول لها .

ليت افتتانك لم يكن بشجاعي وبفضلها

أو ليت حبك لم يكن لقمائي ولنبلها (ص ٦)

وهاتان الصفتان هما محور شخصيته ، وتبرزان بوضوح في المواقف المختلفة التي يوجد فيها ، فقد اقتبست عبلة الكثير من صفاته ، وتأثرت به في الجرأة وقوة البيان ، وتظهر شجاعتهما حين تقابل الاصوص وتدافع عن نفسها ، فهي مسلحة بمخنجرها دائماً ، وتقول حين يدهما الاصوص :

خنجري أين خنجري اليوم مني هو ذا خنجري تمال أعني

حط عفا في وحام عن قوس العزى ورد الاصوص عني (ص ١٧)

وتقول لمنترة حين يلقاها على طارعة الطريق وحدها :

ربي معي وبمسيرتي تحتي وهذا السلاح (ص ١٧)

وهي تعجب بمنترة من أجل هذه الصفات . فتقول له :

كل يوم يقال عنقرة أردى كيثاً وطم عن خنظام (ص ٢٨)

ونصور مثلها الأعلى في الزوج بقولها :

أريد أجلاً هديدة القوى وساعداً خفناً كجلود الصفا (ص ٧٢)
وهو مثل أعلى عمي أيضاً ، وتقوم خطيبة في بعض العرب تدعوم الوحدة تحت لواء
عنزة ببلاغة فادرة .

وهي تحتقر في صخر عكس هذه الصفات ، فتقول عنه لعنزة :
جبانٌ ذليلٌ جاء عبساً وماءها يعرض للإفك المذارى ويفضح
فهي صورة من ليل في جها ، ولكن ليس فيها جانب تقليدي عافظ ، وكما يختلف
عنزة عن قيس يختلف هي عن ليل

ومالك والداها صورة من المهدي الذي يتمسك بالتقاليد ، إلا أنه ينتصه ببله وجهه
لأبنته ، ولا يريد أن يزوجها بمبدٍ أسود جرياً على سنة التقاليد ، ويسعى لاندثاره والتفكك به
فبدس له العبدان ، ويؤلب عليه صخرآ ، ويحاول أن يؤلب عليه صخرافماً . على أن صخرافماً
صورة لبدوي الغهم الكريم الذي يعترف بمزايا خصمه ، وهو غفيف في جبه ، هضاع
يحترم عنزة لمثل هذه الصفات ، وينازله منازلة الشريف والمحر لحر ، ويدافع عن عنزة في
غيبته رغم أنه منافسه . ويقول لمالك حين يحاول إثارة غيرته :

لم لا أخافه ؟ تخاف وترجى في الرجال الفضائل
وإن ابن هداد وإن ذاع بأسه فتى ملء برديه عفاف ونائل
... لا لست حاصداً ولا أما لنار الأكلة حامل
أأحسد من يحبي العفاف بهـه ويأوي اليتامى ظله والأرامل
أأحسد من لا يعصم البيد غيره إذا زحفت من أرض كدري جحافل
أأحسد من لا يعصم البيد غيره إذا افترقت تحت للملوك القبائل ص ٩٧

وهو صريح بقول لعنزة ببساطة عن مقصده حين يسأله :
« جئت أخطبها » . فيقول عنزة . « ما أجمل الصدق لم يلبس بالنكار » (ص ١٠٧)
وحين ترفض حيلة الزواج به ، وينار على الحلي ، ينصرف صخرافماً إلى ملاقة المنيرين
مع عنزة وهو لا يكتم له حفيظة . ويلقي حنقه في القتال .
وصخر صورة منافضة لعنزة أو صخرافماً . فهو جبان ، وحين ينار على الحلي يهرب ، فيقول
في أحدهما :

الحياة الحياة النجاة النجاة

(ص ١٦) الفرار الفرار القطار القطار

ويخشى بأس عنتره فيقبل ناجية زوجاً له وهو يقول :

قبلت يا غلم إن قبلت طامر

(ص ١٣٦) مرم بما هدت أنت هنا الأمر

ولقد انتفع عمومي بتلك الأقسام العديدة التي أدخلها في تقسيم الفصول إلى منابر ، ثم إلى مشاهد صغيرة في تصريف الحوار . فزادت المرونة ، وقلّ الاسترسال الضائقي وظهريه لوز الشخصية ، وعبر عن الموقف تعبيراً فيه حق في العاطفة وصدق في التعبير . فعنتره شاعر يتحدث ذللاً ونغراً أو يفيض هممه بالحمامة . وقد يجمع بين هذه الصفات جميعاً في مواضع . يقول عنتره في بداية المسرحية :

صلى الصبح عني كيف يا عبل أصبح وأين يراني نجمه حين يلح

أفي خيمتي كالناس أم في بيوتكم أبت الخيام الشوق وهو مبرح

أقبل أطناب البيوت ودرعاً تلتفت من منهلة النعم تسبح

أرى بوقوفي في ديارك راحة كما يستريح ابن السبيل المطرح

أبوك غريب القلب لم يعرف الهوى ولم يدرك ما يأمل وأهله وب

أبعد عن الساري لكي لا يربك وأقدي كلاب المحي عني فتنبس

فيا عبل قد طال التناهي وظله متى بتدائينا الحوادث تسبح

إذا قارنا هذا الحوار من حيث صلته بالموقف والشخصية بحوار الأبطال ونحوها لنفسها في المسرحيات الأولى ساعة الانفعال الماضي . لمنا في هذه الأبيات تركيزاً في التعبير والتركيب وقوة الاتصال بهما أكثر من ذي قبل . ونرى كيف تنوع الحوار واتخذ صورة أخرى ذات وزن وقافية وموضوع مختلف ، بين إدراك الشاعر لمعيب الاسترسال في الحوار ، واعتماده على الشعر في التأثير ، دون أن يتصل بدواعي الموقف والشخصية . بل يحاول أن يخفي عجزه وراء حيل من الشعر للتدفق الذي يهيم من قومه

أكثر مما يعبر عن الموقف المسرحي . فيصعد عترة بعد حديثه إلى ربوة ويقول :

يا ليت حبك عبل لي حب القطاة لشكلها

أو حب قبرة العفا لاليفها وظلها

أو مثل حب نجبية مجنونة في ظلها

ليت اقتتافك لم يكن بشعاعي وبفضلها

أوليت حبك لم يكن لقصائدي ولنبلها (ص ٦)

لقد انتقل طوقى من طور القافية في التعبير إلى طور الموضوعية فيها ، فابتدأ في إبراز الصور كما تترأى لأنفسها ، وكما تستجيب لدواعي البيئة ، وتتلون بألوان العاطفة وتلك خطوة كبرى في تطور فن الشاعر منها ما تبلغ ذروتها في مسرحيته الأخيرة . ونهر الحوار عن الشخصيات وألوانها ضعفاً وقوة ، وتجزأت بحوره وأوزانه وتمددت فوافيه ، ولم يعد الشعر متماسكاً بأرادها متجانساً . وبتضح ذلك في المناظر العديدة في أنحاء المسرحية حيث تكثر الحركة ، كما في المنظر الذي يعور سطا العصوص على خيمة عبل ، ومواقف الصراع والنزاع ، وحين رأى المؤلف أنه لا مناص من حديث طويل ، احتال على ذلك بتنويع القافية والبحر . وفيه يسأل أهل عبل عن مكانة صخر بين قومه قبل أن يتزوج عبل يقول مالك . —

مالك : أصبحوا لي . أصحابكم شعاع فعبلة تبغض الرجل الجياما

أحدم : كليث الغاب إقداماً وكرا إذا اعتقل المهندس والعنما

مالك : أصبحوا لي . أصبحكم جواد فعبلة تبغض الرجل البخيل

أحدم : يكاد ندى يديه حين يسمي ينمى حاتم السمح المنبلا

مالك : أصبحوا لي . أصبحكم جميل فعبلة تبغض الرجل القميا

أحدم : ألم ره . ألم تنظر إليه إذن لم تبصر الملك الكريما (ص ٥٣)

واحتال على إكسابه عنصر التدرج بإشباعه بالتمكاهة التي تنبع من المبالغة في وصف خصال صخر ، وهو كما يعلم الجمهور ، من قبل يتصف بعكس هذه الصفات ، ولكن هكذا طبيعة الخاطبين . وسيتطور هذا الجانب الفكاهي ويتسع فيما بعد في المسرحيات التكميلية .

وإذا نظرنا إلى الألفاظ الغنائية ، وجدناها تتلون بلوزد المواقف ، ولا توجد لفظاتها كما كانت من قبل ، ففي الفصل الأول يمدد نشيد الغنيات حول البئر لظهور صخر وحديثه معهن وفي نهاية المسرحية يفتى نشيد في حفلة عرس . وأتت الألفاظ خفيفة لفظاً وتركيباً ، وسريعة في حركتها . ومن الممكن استغلالها في توضيح جانب من البيئة الجاهلية . ولعل الشاعر قد احتجج لنفسه حرية التعبير والتصوير ، فلم يخضع لمراجعته ، وسمح لخياله بالاجترار فلم يقتبس من شعر عنترة أو يتكىء عليه إلا في القليل ، وهو لا يكثر منه في هذا الشعر القليل الذي يأتي به . بل لم يتعد بضعة أبيات وردت في نهاية المسرحية في حديث عنترة وهي :

لم أنس ذكرك والرماح تسيل من درعي وتصبغ مشفري بالندم
(واقده ذكرك والرماح نوافل مني وبيض الهند تقطر من دمي)
فضيت اعتنق الرماح لأنها خطرت كأمر فذك المتقوم
(وودت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثفرك المنبس) من ١٢٢

وتشعبت فصول المسرحية ومناظرها بالمواقف التي تجتذب الجمهور وتساير ذوقه ، وفي مقدمتها مناظر العشاق التي لم تكده تخلو منها مسرحية من مسرحيات شوقي ، فالحب عاطفة عامة مشتركة في النفوس ، بل يعتبر البعض أنها محور الحياة ودعامتها . وقد استبد المؤلف هذه المناظر في مسرحياته السابقة ، وازدادت خبرته بتصويرها فأكثر منها في هذه المسرحية . ويرتفع في هذه المناظر مستوى شعر البطل ، ويستمد شوقي الوحي فيها من قدرته الغنائية وخبرته بمطالب الغناء وإنشاد الشعر النزلي . ونلس في شعر عنترة صمغاً وتخصيصاً لم نجدها في شعر العشاق السابق . وتكثر فيها أيضاً مناظر الصراع ، بل معظم هذه المسرحية قائم على صراع حي خارجي ، وقليل من الصراع العقلي . وهو يتجمع ويتفرق في ثنايا المسرحية حينما يلقي عنترة خصوماً ، وحينما يريد الشاعر إظهار جانب الشجاعة والبطولة فيه . وقد قادت هذه المظاهر الشاعر إلى المبالغة والتهويل في إبراز هذه الصفات في البطل . فهو أبداً منتصر يفك بأعدائه ويتلاعب بهم كما يتلاعب اللاعب بقطع الشطرنج . وقد اختفت الأزمة إلى حد كبير في ثنايا الدعاية والبأس الجارف ، ولا نرى الجمهور تفاق

على مصير البطل بعد أن شاهدته في منظرين من مناظر صراعه . وحيداً لو اقتضت هذه المناظر على المنظر الأخير الذي يصارع فيه عنقرة رجال فارس ويردي فيه قائدهم . ووجه اهتمامه قليلاً إلى تحويل الموضوع من تأمل خارجي للحوادث إلى تحليل داخلي للشخصيات بحيث يلمس الجمهور فيه نوازح البطل من هوى وعزم يسير حركة الموضوع ، ويبرز الأزمة والحل ، ويعمل العمل تمثيلاً دقيقاً .

ولكنه عيطل الشعر الثنائي الذي كان يجتذب هوقى وهو بصور شخصياته وأحداثه فيصرفه عن التعمق في تحليلها ، وإكسابها صفة التخصيص فيميزها بين أفراد نوعها ، وحدابها إلى الغاية بمجودة الشعر فأصل بنفسه أكثر مما أهل بقلوب شخصياته . على أننا نلمس في هذه المسرحية غاية ما وصل إليه فن هوقى في تحليل الشخصيات والحوادث ومسايرة الموضوع لطبائعها ، وظهور ألوان البيئة فيه إلى حد غيّر شخصياته ووضح ملامحها إلى حد كبير قياساً إلى أفقته في مسرحياته الأولى .

ولم تمثل هذه المسرحية مرات متعددة كما مثلت بعض مسرحيات هوقى رغم احتمال نجاحها لاهتمامها بالمثل العليا الشعبية وحياة العامة من ناحية ، وحدود دهرها من ناحية أخرى . وربما رجعت معظم أسباب ذلك إلى تعاطيها الأنواع خاصة من الممثل وأنواع خاصة من الممثلات وأدوات كثيرة تعمل بالحياة العربية الجاهلية ، وأدوات تستعمل في مواقف الصراع المختلفة . وربما رجعت ذلك إلى تأخرها الزمني في المسرحيات التي ألفها الشاعر . على أنها أقرب للمسرحيات العربية تمثيلاً للحياة العربية وفتوة المبيئة فيها . وتصوير مثلها العليا ، سواء من جانبها الاجتماعي ومثلها العليا من قتال وهجاعة ومروءة ، أو جانبها الأدبي من إنشاد الشعر الرفيع . وتحرير غير عظيم في بعض المناظر والاستغناء عن بعضها يمكن للخروج إخراج مسرحية جيدة متأسكة منسجمة .

الفصل السابع

أسيرة القدس

مسرحة نثرية

هذه هي المسرحية الوحيدة التي كتبها هوفي ثراً . أوحى بموضوعها إليه - فيما يرجع - زيارته لاسبانيا عقب الحرب الكبرى الأولى حين نفي إليها . فبعد أن ألف مسرحيتين متصلان بالتاريخ المصري القديم : وهما مصرع كليوباترا وقبيز ومسرحيتين متصلان بالتاريخ العربي وأبطاله الغمراء : وهما مجنون ليل وعنزة ومسرحية متصل بتاريخ مصر في عهد المماليك وهي علي بك الكبير أتجه إلى ذلك الركن العربي الذي وصلت إليه الحضارة الإسلامية . فكتب مسرحية نثرية عن الأيام الأخيرة لبني عبيد في أهلية قبل غزو المرابطين لها .

وبأني ترتيب هذه المسرحية في التأليف بعد علي بك الكبير ، كما يضعها مؤرخه . وتدل الدلائل الأدبية بها على صحة هذا الوضع . فقد امتزج بالموضوع التاريخي في مسرحية علي بك موضوع غير تاريخي اتصل به وتطور منه وانتهى بمده . على أنه لم يندمج معه اندماجاً كلياً ، ويتصل بحوادثه اتصالاً وثيقاً إلا في هذه المسرحية . فقد سائر الموضوع التاريخي الرئيسي موضوع خيالي واندمج فيه وحرك حوادثه وأكسب نهايته صبغة تنطق وبحراه .

وقد حدا الشاعر إلى ذلك عاطفته الخيالية الشعرية ، وسعيه إلى التخفيف من وقع الكارثة التاريخية . ويدور الموضوع الخيالي ، كما دار في مسرحية علي بك الكبير ، على عاطفة الحب ومحوره لقاء المقاتل وقيام حوائل تحول دون تحقيق آماله حتى تنهيا ظروف اللقاء وتحقق

الآمل . بينما صار الموضوع التاريخي سيره الأصلي دون أن يحوّر فيه الشاعر إلاّ في نهايته الخيالية ، وقد اتصل الموضوعان ببعضهما بعضاً نهائياً موفّقاً منتظماً خلال الفصول الخمسة التي تنقسم إليها المسرحية . ففي الفصل الأول قصص بنية على أتباعها خائفة موقفة أخوها في قرطبة ، وخطورة موقف أبيها في أشبيلية . كما تذكر قصة لقاءها بحمّوز التي انتهت به في سوق الكتب . وبهذا ينتهي المنظر الأول . أمّا في المنظر الثاني فيقتل المعتد رسول ملك الاسبان لفتحته . وفي المنظر الثالث تزيل بنية خداماً عابراً بين أمها زلميكية وأبيها المعتد ويقدم لنا هذا الفصل ، على تمدد مناظره ، الشخصيات الرئيسية ، ويلخص لنا الموقف ويبين بوادر الأزمات ، وبداية الاتجاهات التي تنتهجها الحوادث ، ونشعرنا بصورة من اليأس الذي يسود البلاط ، ونضعف من الآمل في حل هذه الأزمات . ويعتمد هذا الفصل على التصوير التاريخي لحياة الملك وأهله ، وانحلال ملكه وكرمه وقوته اليأس أمام ملك الاسبان فهو يقتل رسوله ، وهو يعلم أنه لن يستطيع مقاومته .

وتتضح أحوال المجتمع المضطربة في الفصل الثاني ، نرى فيه صوراً للحروب الداخلية والاضطرابات الاجتماعية ، نرى حريز يغفل الأندلس . وشقيق ملك الإسماعيل أمبراً له ، ولعلم أنه حل معه كنز ضليطة في مرج طائل . ولا يخفى حريز أمره ، وإسقاطه بعض اللصوص على الخان بعد أن يخذلوا القوم ، إلاّ واحداً كان صاعداً ، ويكون المرح العاقل من نصيبه ، فيمر على الجواهر في داخله فيفوز بها .

ويصل الفصل الثاني لابرار الحياة في المعمر ، وفي ثاباه يثمر ابن جيون على الكثر ، وهذه بداية تطور الموضوع الخيالي ، وعلى نتائج تتوقف نهاية الموضوعين معاً وبينما لا يوجد في الفصل الأول أزمة أو مفاجأة قوية ، إذ يعتمد معظمه على العرض والتخليص وتقديم الشخصيات ، يمتاز الفصل الثاني بما فيه من حركة في الموضوع ، ومفاجأة يرتفع الفصل إليها ، وتجذب انتباه الجمهور رغم أنها تبدو غير عتمة الوقوع ، إذ تحدث بطريق الصدفة البحتة . ولكن لم يقصد هوقي إلى تصوير موضوع يتطور تطوراً داخلياً وإنما يحمله يتطور تطوراً خارجياً ، فيرى عوامل تخضع للصدفة ، بل كثر يراً ما تتدخل أساليب القصة أساليب العرض المسرحي .

وفي الفصل الثالث ينقد ابن حيون ، صاحب الكنز ، أبا حسون من الإفلاس ، ويثني له على بيته الذي أوكل أن يبيعه ، ويكتنف حسون أن زائر هو ابن فصيلن وهي بنت المعتمد ، ويبادلها حباً بحب .

وهكذا يتحرك الموضوع الخيالي في الفصل الثالث ، وعمدو فيه حركة وحياة ، ونظهر فيه مفاجاته وأزماته الصغرى ، فهو جيد من الناحية المسرحية . على أن عيوبه هي عيوب الفصل الثاني ، وهي اعتماد الموضوع على عنصر الصدفة في حل أزماته . وليست الصدفة قانوناً هاملاً للحياة ، وإنما تخضع الحوادث في الحياة المادية لعناصر السببية ، ومن الشخصيات وطبائعها تتجه الأعمال والأفعال .

وفي الفصل الرابع يجتاح ابن تاهمين أهيلية ، ويعزل المعتمد ، وينقله - جنباً هو وأسرته - إلى قلعة بأغمت ، ويستبيح رجاله المدينة وهكذا رجع في هذا الفصل إلى الموضوع التاريخي ، الذي بدأ في الفصل الأول ، وتتطور حوادثه تبعاً لحقائق التاريخية ، وهو فصل أقرب إلى نهاية المأساة منه إلى نهاية الملهاة .

على أن الغامر ، يجمع في الفصل الخامس بين الموضوعين ويصالحهما ليخفف من حدة تأثير نهايتهما . ففي المنظر الأول يمر والد حسون على بقية عند قائد مغربي ، ويخلصها منه ويهرب بها مع ابنه حسون . وفي المنظر الثاني تقعد الجماعة « أغمت » حيث يقيم المعتمد الأمير مع أهله . وفي المنظر الثالث تفاجئ بثينة أهلها بظهورها ، وتقص على القوم قصتها ويوافق المعتمد على تزويجها من حسون . ويظهر ابن حيون ويهيب المعتمد ثلث ثروته وحسون ثلثاً آخر مع بثينة ، ويبقى له ولأبي الحسن الثلث الثالث . وبذلك تنتهي المسرحية وهذا الفصل فصل المفاجأة الكبرى التي يظهر فيها ابن حيون . على أن ميبه هو عيب الموضوع عند هوقي بشكل عام ، إذ تتطور الحوادث تطوراً خارجياً في الموضوع الذي ابتكره الغامر ، وتكثر به عناصر الصدفة بل تتحكم في تسييره . والموضوع القوي يتحرك حركة مندسجة تتضح فيها الأسباب والنتائج ، وتتصل اتصالاً قوياً ، وتبرز الأعمال سائرة لأمزجة الشخصيات وصفاتها .

وهذه الشخصيات طامعة في تركيبها ، وهي أقرب إلى الأنواع منها إلى الأفراد المتمايزة

الملاح في النوع الواحد . فالعتمد ملك عربي شاعر يعبر بشعور العربي في غضبه وكرمه وهجاعته . وهو شاعر استهوت قلبه فتاة جميلة بغيرها فتزوجها ، وقد أقبل على الهمو اقبالاً ضيق ملكه . وبثينة ابنته فتاة فيها من كليوباترة حبها للأدب والعلم ومن آمال فضيلتها ، ومن ليلي هواها ، على أنها أقربهم جميعاً للحياة ، وهي — كأنها — أقرب إلى خلق أفراد العمر ، فقد ورثته عنها ، وفيها من أبيها حبها للعلم . وابن شاليب مودة لا بأس بها لليهودي الذي يفقد كيانته في سبيل المال ، وبقية الشخصيات الخيالية متصفة بصفات طامة ، فإن حيون متدين كريمة ، وحسون وأبوه كرماء مهذبون ، وفيهم جميعاً صفات العرب من حب اللهو والأدب والمروءة والشجاعة ، وهي صفات العربي وقد عبر عنها هوقي تعبيراً قوياً ذاتياً .

وقد كان هدف هوقي على ما يبدو هو العناية بالغة أولاً وآخرها أكثر من عنايته بالتحليل والتصوير للشخصيات . وقد اتجه الشاعر في أواخر حياته إلى استعمال السجع ، وهو أسلوب وسط بين الشعر والنثر — في أفكاره وأصاليه . فتعبيراته مقسمة تقسماً موسيقياً لوحظ فيه حسن الصياغة ، وعباراته تدور حول التشبيهات والأخيلة البديعة . بجانبها الجمالي متفوق على جانبها العلمي التحليلي المنطقي .

ولم تخل المسرحية من آثار أسلوب هوقي المنشور في كتابه هذا ، ففي حوار المرحبة بعض المجمع ، صياحين تفتد عواطف الشخصيات ، وحين يطول الحوار ، فيحتال هوقي على تخفيف وقعه على الجمهور ، وتسهيل مهمة الممثل ، بإيراده بالسجع على أن المؤلف لم يكثر منه وظل أسلوب الشاعر من حيث الأداء واضحاً ، فهو يطنب في تفصيل الفكرة الواحدة في الحوار الواحد ، ويعبر عنها بطرق مختلفة تختلف فيها التشبيهات وتترن الموسيقى تقول الأميرة (ص ١٥)

« يا وبع أبي لقد نظرت إليه وهو في قصر السوسان الضيق الصغير بقراطية فوجدته كثيراً متمللاً ، كأن تلك السقوف المنخفضة لم تكن تليق برأيه العالي ، وكأن تلك الحجرات الضيقة لم تنسج لعينه السباحة . وكأنما كان يرى الزهراء أولى بأن تظله ، وأجدر بأن تظله ، وهناك دنوت حتى صرت خلفه : ... »

وهذا مثال آخر من قولها: (ص ١٦)

«ملك جريد أضيف إلى ملك الغيبالية . ما أصغر المضاف والمضاف إليه، أنظر ابن عباد إلى العرش كيف صغر ، وإلى الصولجان كيف قصر ، وإلى الملك كيف اختصر ، وتأمل الحكم في قرطبة كيف رد اليوم بالمعتمد ، ومجلس الناصر كيف غفل بـ ابن عباد .»

وهذا مثال ثالث من قول المغربي . (ص ٨٢)

«ولكني بزمع صغراً شاقاً بعيداً . وما يدري ما وراء الغربة من النجاوات ، وما تدري قس بأي أرض تموت .» وقوله (ص ٨٢) ما أنا بالمساوم ولا بالرجل الذي يلتمس الفوائد لنفسه من مصائب الناس ، ولكني جئت أخاطب إليك الدار ، وأجمل مهرها وما أقدر أنا لا ما تقدر أنت ولا الناس .»

ومثال آخر من قول ابن حيون (ص ١٠٨ - ١٠٩).

«إعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذي نصرته ونصرك ، وحالته وحالتك ، وقائمت معه فتالاً يبقى حديث الدهر هو أهل لأن يقدرك ... وأنصح لك أن لا تولى الأرقم سريرك وأن تقطع السيف قبل أن يتعلمك ، وأن تبيض من فورك على ضيفك فاجته . ولا تطلقه ، حتى يأمر جنوده بمغادرة الأندلس به وبجره . . .»

وحين يطول الحديث لاحتوائه لقصة يستعمل المؤلف في الحديث ، ويحاول أن يكسوه بالمعارات البليغة ، فالبلاغة ، من رصانة الالفاظ إلى ارتقاع الأملوب ، وصيلة المؤلف لتخفيف من عبء القتل المسرحي لهذا الاطباب الغوي . والامثلة على هذه الامايات التي تمكى عن الحادثة دون أن تغلغلها تخيلاً مسرحياً كذبة ، فيتصم أحدهم على الملك قصة أبي الحسن وإفلامه (ص ٣٤) وتذكر بقصة حب أبيها لأمها بشكل لا يخلو من تكلف (ص ٥٢) ويقص أبو الفاسم قصة حبه لروبة المسند ، وتركها إياه (ص ٥٨) . وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة أنها لا تؤدي الغرض الذي وجدته من أجله ويهدف التأخير المراد بها لعدم تعويرها بالوسيلة المسرحية المذامية ، فالجمهور يضحك ذرياً بالأملوب الماهايا ولا يتابع الحوادث بعقله ، وإنما يتابعها بمحواة وعوامته أكثر من متابعتها بعقله ، والرسالة إلى ذلك بالتعوير المسرحي التي لا تحاكيها . ويعبر الجمهور

بسرعة بهذا العيب ، وبجل هذا النوع من الحديث ، فيفقد قيمته ومدلوله الذي توخاه المؤلف بالرغم من بلاغة تعبيره .

على أنه من الانصاف أن يقرر قلة مثل هذه المناظر التي تعتمد على الحوار وحده في المسرحية ، فإذا امتلئنا الفصل الأول الذي تلخص فيه الأزمات بوسائل القصة ، رى معظم مناظر المسرحية الأخرى وقد صوّرفها الحوار سهلاً سريعاً ، واهلة عجزاً لا تناسب ذلك الانسياب القوي الذي لمسنه في الفصل الأول . بل رى الفصل والمناظر وقد اندجم تركيبها ووضعت الأزمة فيها ، ثم تلتها المفاجأة . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر لقاء حنون وبثينة المتكرر حتى يكشف حنون حقيقتها وحقيقة عواطفها نحوه ، وفيها هبة من مناظر لقاء المفاق في المسرحيات الأولى . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر الصراع والأبطال ، وكثيراً ما يحكى عنها ، إلا أنها تصور تصويراً تمثيلاً في الفصل الثاني ، حين يبرز حريز ومعه بطرس الأمير وستمهد هذه المناظر لمناظر الصراع في مسرحية عنتره ، بل صبتع فيصير محور موضوع المسرحية ، ومحور شخصية عنتره ، ومن هذه المناظر الجذابة تلك المناظر الكثيرة التي تتطور تطوراً منتظماً نحو المفاجأة ، وفي نهاية كل فعل من الفصول الأخيرة يتحرك الموضوع نحوها ، والجمهور على علم بتطورها ويزيد من اهتمامه بها ما فيها من تهكم مسرحي .

ولولا الاحتصال البلاغي الذي يوازي الاحتصال الفئائي في المسرحيات الفئائية السابقة والتطور الخارجي لحوادث الموضوع ، حيث تتدخل فيه عوامل المدفلة لا كتملت جوانبها . على أن هذه المسرحية ، رغم رقي لغتها تعلج لتمثيل بتعديل بسيط في بعض مناظرها واختصار الحوار في بعض الأماكن ، والاقتصار على تلك المناظر التي تستعرض الموضوع استعراضاً تمثيلاً ، وهي كثيرة بعد الفصل الأول .

على أنه ينبغي أن نغير إلى اتساع في ناحية من نواحي فن القاعر ، وهو الجانب الفكاهي . فقد اعتمدت الفكاهة في مسرحياته المعززة على شخصية معترفة تصل الفكاهة وقد عسها لون المأساة مساً خفيفاً . ففي مصرع كابوتيرة يقوم أنفو بذلك ، وفي مجنون ليلي يقوم بشر هذه الوظيفة في بداية المسرحية ، وفي هذه المسرحية يقوم ملاص بذلك .

على أن الشخصية الفكاهية ذات حدين ، إذ تنقلب عناصر الفكاهة فيها إلى مودة من صور التهمك المسرحي للمفسد الأفق ، فهي أداة للضحك والبكاء . فأنشؤ في نهاية المسرحية يبكي عندما ينقلب مصير القصر وأهله من فرح إلى حزن ، وبشر يصير وسيلة حزن في مجنون ليلى ، فهو رسول موت ليلى إلى قيس ، ومقلاص يعلم أنه صديق الأميرة ولكنه صديق من أجل صفات لا يسر هو منها كثيراً . ومقلاص يرسل العظة في الفكاهة ، ويطلق الضغينة مخفية وراء ستار مكاتته كضحك للذك . وهذه الخصائص المحترفة تفتح قلبها للجمهور على حقيقتها ، وتكشف عن إنسانية عواطفها . وتجدر الإشارة إلى جانب الفكاهة الذي يكشف عنه مقلاص في هذه المسرحية ، وهو أوسع جوانب الفكاهة المسرحيات التي أتت من قبل ، وتنبأ بما سيؤلفه الشاعر بعد ذلك من ملامح صورها هذا الجانب المضحك للحياة . وسنرى امتداد هذه الناحية في الست هدى .

ولم يتبع هوقي تأليفه في المسرح النثري بعد هذه المسرحية ، ولعله لمس صعوبة هذا النوع من التأليف المسرحي . فالعصر أداة التعبير عن العواطف ، ومن السهل الوصول إلى نفوس الجمهور عن طريقه . وقد عولجت مواضيع الاصطدام الفئائي فيه بالفناء المسرحي ، ولعله أدرك قصر النثر عن تأدية هذه الوظيفة ، فهو أثقل على السمع ، وأصعب في الانقاد من الشعر ، إذ ينقصه عنصر الموسيقى ، ويبدو ثقيله بالمطابقة معطفاً .

ويرى بعض النقاد أن الشعر هو الوسيلة المناسبة للتعبير عن العواطف ، وإن النثر يمر عن الأفكار العقلية المنطقية العملية الصالحة للعلماء .

وقد اجتذب موضوع هذه المسرحية أقلام بعض كتاب القصة المنشورة ، فاعتمد عليه علي الجارم بك في قصة « شاعر ملك » (عدد ٦ من سلسلة اقرأ) وقد أخذ حوادث القصة من المصدر الأول وهو تاريخ المقرئ في كتابه « فتح الطيب في غصن الأندلس الرطيب » ومن المرجح أنه قرأ مسرحية هوقي ، ووجد في موضوعها قابلية للعرض التمثيلي ، واتساعاً لتصوير والتخيل ، فكتب قصة منسجمة متسعة المروحة ، صور فيها جوانب العصر ، وتسميات الشخصيات ، تصويراً تفوق على تصوير هوقي إلى حد كبير .

الفصل الثامن

الست هري

ملبأة

لأول مرة في مسرحيات هوقي نرى مسرحية تنبع حوادثها من شخصياتها ، ويتناول موضوعها من طبائع هذه الشخصيات وأمزجتها في إنسجام لا حدو فيه ولا استرسال . ولم يكن ذلك نتيجة تطور في فنه ، ملاحظة الجمهور والوسائل المسرحية للاتصال به ، أو ترتيب الفصول والمناظر والمفاجآت والأزمات ، وإنما يرجع إلى اتجاه الشاعر إلى الحياة يستمد منها الوجد والالإلهام في التخصيص والتصور . ففي الحياة لمس الشاعر الناس يحبون أفراداً كالجزر في بحر متسع ، لكل فرد ذاتية ، وملوك تنفق مع هذه الذاتية . ومن هذه الذاتية ينتج سلوك يستطيع الكاتب المسرحي التذ أن يصوره في مسرحية توضح فاحية من نواحي السلوك الإنساني كما تظهر في هذه الذاتية ، وتلك ظاهرة هامة أساسية في تطور فن الشاعر ، خلف فيها التاريخ والتصور لشخصيات أدركها وأحس بها إحصاءاً عاماً دون أن يتجاوز في تحليلها إلى ما وراء عناوين التاريخ وأوصافه العامة التي لا تميز فرداً عن فرد أو شخصية عن شخصية .

وطافت شخصيات هذه المسرحية حول هوقي في حي الخنفي بالسيدة زينب ، حبث طاش حقبة من الزمن ، وتلك صور من الحياة في أواخر القرن الماضي في هذا المي الشامي ، وأقامه تخر بها المسرحية وتحيا فيها الشخصيات . لقد وصل الشاعر أخيراً إلى مفتاح الأدب المسرحي ، وهو الإلسان كما يديش جده وهزله ، وكما يوجد في بيئة يستجيب لها ويسلك فيها والحياة زاخرة بالصور الإنسانية ذات المدلول البارز البعيق ، يحلوها الكاتب وينقيها ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية تبعاً لطباعها وملوكها ، فتبرز صورة مصفرة للظلمة البثرية

وطلمها أمام الجمهور ، بلززة المعاني واضحة السمات ، تفضيهاً وتصوراً .

فقد عرض غوقي في مسرحيته ، قصة صيدة مزواج حريصة ، تزوجت بعدد من الرجال الذين أتوا إليها طمعاً في مالها ، رغم أنها عجوز كبيرة الجسم ، ومات أزواجها قبلها واحداً في أثر الآخر ورتهم هي .

وفي الفصل الأول تستعرض السيدة مع جارتها أزواجها النعمة الذين تزوجتهم ، وكل زوج ذو شخصية وطبع مستمد من الصور التي وجدت في الحياة الواقعية . وعرضت لمهنة كل زوج ورأيها فيها . ثم يحضر آخر الأزواج ، وهو حمام مفلس مكبر فيسبها ويوید إكراهها على إعطائه النقود . فترفض إعطائه شيئاً فيحاول أن يستعمل العنف فيغير عليه كاتبه باستعمال الحيلة ، ويذهب هو إلى صيدته فيخبرها بأن زوجها على وهكذا الإفلاس ، وقبل من المال يصلح حاله ، فترفض السيدة وهي نائرة لإهانة زوجها لها ، وتثور ثورة الحامي ، فتستغيث السيدة بنساء الحارة فيحضرن ويفرن الحامي ، وتطلق السيدة إذ أن عصمتها بيدها ثم تطرده .

وفي الفصل الثاني تزوج رجل ديني ضخم الجنة ، وتعرض صفاته أمام الجمهور عرضاً فكاهياً نصف فيه حركاته ومكاناته ، ويستدين الزوج أملاً في تسديد ديونه من الميراث ، وفي الفصل الثالث تموت الزوجة ، وتلوح بوارق الأمل أمام الزوج فيتملقه الناس ويغد المنزون . ويترحمون على المتوفاة ، ومنهم الفقهاء والعصوم والمقراء الذين انحنوا العزاء مهنة لاهموار فيها ولا إخلاص . وتمتص الرضية في النهاية ، ويقرأ القوم فيها أن الزوجة قد وهبت بعض ثروتها لقبر الرسول ، والبعض الآخر للخدم والمجارات ، فيمسك الدائنون بالزوج ويقتاولونه بالضرب .

ومثل هذا الموضوع ناجح على المسرح ، وفي الفصل الأول تعرض اتجاهات الحوادث وتقدم الشخصيات ويلخص للموقف وتصور بوادر الأزمة . وفي الفصل الثاني يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وفي الفصل الثالث تحدث المفاجأة الكبرى والاضطراب المسرحي . وتوسع الاوحة لتصوير نماذج من الشخصيات الحية وتعرض عرضاً أو تمثلاً عملياً مسرحياً ، وكلها مستقاة من الحياة وتنبض بها ، وتكاد تلمس في كل منها صفة خاصة مميزة

تكمبها الحياة والفوة ، ونفردنا بأننا نحس بوجودها ونلذذها كما نلذذ الدخنيات التي راعا حولنا ، وتعيش فيها بيننا بل في أعماق نفوسنا بعض منها .

فالبطلة سيدة جاهلة عجوز ، تعلم أن الناس تسمى إليها لالمها ، فهي حريصة عليه لا تفرط فيه ، وإنما تعني كل من حولها من جارات أو خادمات أو أزواج بما ستهب له في الوصية ، دون أن تبذل له شيئاً . وهي سيدة كسائر النساء ، يتقدم بهن السن فلا يعترفن بالزمن ، فالمبيدة هدى زادت على الأربعين ، ولكنها تزوجت أزواجاً نساء ، زوجاً زوجاً ، وما زالت في العشرين . وتكاد تزعج حين تفاجأ بمحدث عن عمرها . تقول السيدة لزينب الجارة :

الست : أمت يا زينب الوقية بالمهد .

زينب : ولم لا أفى وخيرك عندي

نحن من أربعين عاماً على خير جوار بين اثنتين وود

الست : لا بل المهد لا يزيد على الـ مئتين خالي حبابه لا تعدي

اسمعي زينب اسمعي يا صديقتي لك هذا الدبوس

زينب : لي أما

الست : بعدي

أنا أعطيت كل صاحبة شيئاً وأنصفت في الوصية جهدي (الفصل ١- ص ١) ولعلها تخشى جاراتها وتخشى أقاربهم وتهكمهم على تعدد زواجها رغم كبر سنها . فتقول :

يقولون في أري الكبير وفخاهم حديث زواحي أو حديث طلاقي

يقولون أني قد تزوجت تسعة وأنى وارت التراب ورافي

وما أنا حوريل وائس بمالمهم تزوجت لكن كان ذاك بمالي (١- ص ٢)

ونستعرض في ثنايا حديثها قصة هؤلاء الأزواج استمراراً يصورهم تصويراً جيداً من ناحية ، ويكشف عن نفسها من ناحية أخرى ، فتذكر ما أعجبها فيهم ، وتبين ما تهوي نساء العمر في أزواجهن من زايا . وهي أوصاف تخترقها الفكاكة التي تتبع من الدخنيات وماداتها الشاذة عن المألوف في السلوك الاجتماعي ، فأول الأزواج مصطفي .

حين يمضي نطفه نخلة المرج ماهية

ولحبة سوداء مكوية مسدورة
 رحمة الله عليه لم يكن يطلب مالي
 لم يكن يعنيه من ذلك سوى قبض الإجارة
 مات فكدت أموت حزناً وكان عمري عشرين عاماً
 ثم تزوجت بعد خمس فنفذا يرى فعلتي حراماً
 فهو زوج غير مادي . ولذا وافقها طبعه . أما الثاني فقد كان مفلساً سيء الملوكة
 تقول عنه :

وزوجي الثاني علي ما كان بالخال لي يا ليتني لم أقبل

ذلك لما لي اختارني واخترت له الله

ما كان إلا مفلساً وقت في حباله

رحمة الله وكان ذا بحر وكان إن يقعد وإن يقم فخر

وإن منى تخرج أصوات آخر

رحمة الله لقد عشنا مما من المنين الصاخيات أربما ثم مضى لربه لا رجعا

رحمة الله عليه جن بالئيل جنونا

ثم لما مات ما خلف لي إلا ديونا

ومات لم تبك عيوني وكان عمري عشرين عاماً

ثم تزوجت من سواه فنفذا يرى فعلتي حراماً

وزوجها الثالث حمدة جن بما لها لا بها ، وكان قذراً نصفه فتقول :

وكان إن تنخا أرسلها إلى السما فلمت تدري ما رما

وكان يحمل رجلاً فوق رجل ويسرح فيهما يده طويلاً

ويخرج من أصابعه خيوط من الأوصاخ يربها فتيلاً

وكان الرابع أديباً لم يعجبها وهي المرأة الشعبية التي تهوى في زوجها مخامة الجسم

والقوة والبأس ، ولا تهتم بما يقوله عن بناء شخص أو هدمه ، على أنه :

كان إن أفلس لا يسألني إلا رايلاً

هو قنوع طيب .

وزوجها التالي يوزايشي مقاصر كبير لم تمسكت معه إلا ثلاث سنوات . وطلقته ولم يزل منها عشرون طمأ . ثم تزوجت بموظف لم ينظر إليها وإنما نظر إلى حليها وذهبها والزوج التالي فقيه أجمبت به لأنه أدبها وأخضعها ، ورأى رابكاً طالقاً بمحبته فظنها أطلت من النافذة فضرها فأجمبت بنهرته عليها . على أنها كرهت منه اعتامه بها ، ثم تزوجت بمقلول اهتغل في المجارة والجير ، وهاهت معه طمين ثم طلقته ، وزوجها الأخير محام ماطل كبير ، وبمده يتحرك الموضوع في هذا العرض المكتظ . ورى فيه شخصيات تذكرنا بشخصيات الشاعر الانكليزي تشومر في قصته « حجاج كاتربري » وفي كلا المرضين نرى شخصيات عديدة تفصح عن مهنها وطاياتها انصاحاً فكاميلاً .

وإذا انتقلنا من هذه الشخصيات الى شخصية الهامي وتابيه نرى الهامي شخصاً يرب ويصحب ويلمن وهو يرتقي السلم سكراناً فيصبح يدعو زوجته بقوله :

أأنت بومتي هنا ؟

الآن يا جيزة الهامي أوريك من انا

ولم رد عليه فيقول :

هدى هدى أين هدى أين المجوز البالية

أين مضيت بومتي أين ذهبت خفتي

خدأك ضغطلان قدأستنا وأذاك عقران من قنا

وحاجباك والخطوط فيها كدورقن اكتظنا من النما

ووين عينيك تماروجنا عين هناك خاصمت عينأهنا

وهكذا في زوجها التالي الربني ، ثم في شخصيات الممرين من أهل الهامي فالتقهاء الذين امتنوا تلاوة القرآن كحرفة قدر المال ، ومن الممرين الاصوم الذين يترحمون على الفقيدة ، ويلبسون أدوات القهوة ويدسونها في جيوبهم ، والمتعلقون لازوج الذين يتوددون إليه دون معرفة سابقة حتى اذا ما فضت الوصية اقبلوا هائمين .

ونلس في هذه المسرحية خضوع الحواري خضوعاً يكاد يكون تاماً لحوادث

والشخصيات . فيقل فيه الاسترسال الغنائي والحشو في المناظر والفصول : وإنما ينبغي مع الموضوع والشخصية في وحدة مؤلفة . ولن ندس فيه ذلك الحوار الطويل الغبي بالتقصيدة المتحدة في البحر والقافية ، وإنما ندس مرونة قوية جداً في إدارته ، وتنوع بحوره وأوزانه تبعاً لموضوع الحديث أو اختلاف العاطفة ، دون أن تفقد الشخصية المتحدثة عيانتها ، أو تنفخ معالمها . ففي بداية المسرحية تلخص الست - هدى علاقاتها بأزواجها وحياتها معهم في حديث طويل على الجمهور ، لا يحس بطوله لأنه يعبر تعبيراً مضاعفاً عن الموقف ولا يحس بجل من الشمر فيه إذ تختلف البحور والأوزان ، بل تحترم الحوار عناصر الفكاهة المتتابعة المتلاحقة التي تنبع من الموقف والشخصية بدل أن كانت تنبع من التلاعب بالألفاظ في المسرحيات الأولى :

ولم يعد في المناظر والفصول حشو لا لزوم له . وإنما تتابع الفصول الجذابة المتصلة بالحياة والحركة فلا يرتخي توتر اهتمام الجمهور ، فيسر الجمهور برؤية الشخصيات الغريبة الفاذة ، وتصطم أزوجتها فيثور من ذلك الضحك . ومن ذلك المنظر الذي تلتقي فيه الست هدى بزوجها ويتشاجران فتستغيث بنساء الحارة وتستعين بهن على طرده ، ومن ذلك وصفها لأزواجها ، ومن ذلك الانقلاب النهائي في نهاية الفصل الثالث حين يكشف الموقف مما لا يتوقعه القوم ، ومع ذلك يتمشى مع مجرى الحوادث السابقة ويتفق مع احتمالات تطورها ، ففي كل موقف من هذه المواقف عنصر فكاهة .

على أن هذه الفكاهة قد نبعت من منابع مختلفة . فبعضها ينبع من أروجة الشخصيات التي فيها فاحية غدوذ وتصف معظم الشخصيات الرئيسية بالمرءات وأظهار خلاف ما تبطن . السيدة بخيلة حريصة على المال ، وهي عجوز لا تعرف بكبر سنها . والحامي يلوم زوجته على قبورها وهو مفلس عمل - والأزواج والمهزون كلهم مرايون يتظاهرون بالسيدة بالحب والتودد ، بينما هم في الواقع ، وكما تعلم هي يحبون مالها . وتلك أرقى عناصر الفكاهة في المسرحية لصفاتها العقلية . يلي ذلك مناظر تنبع منها الفكاهة لاصطدام الشخصيات ، على غدوذها ، اصطداماً تستعمل فيه وسائل خائفة عن الشخصية والحادثة فتثير الضحك . وهذه الوسائل تستعملها الملهة الرخيصة . وتكثر في المسرحية في مناظر الاعتباك حين تستعمل المال

والمكانس وتطلق فيها الألفاظ المضحكة المثيرة التي تطلقها الشخصيات الرخيصة .
على أن هذا لا يمنع من أن هذه المسرحية هي درة انتاج عوفي في الملهاة ، وخير
مسرحياته جميعاً في سبك الموضوع والقدرة على التشخيص وإدارة الحوار وإدارة مسرحية ،
فقد ابتداءً فن عوفي في المسرحيات الأولى بمحاولة الاجادة في عرض فصول الموضوع ، ثم
صلى الى إكساب الشخصيات لوناً طاهراً ، وانتهى بالاضاع الحوار لها في مسرحيته الأخيرة .
وبقي عليه أن يتدرج في دفع القيمة الفنية للمسرح فيتطور معه من مسرح خارجي لمير
الحوادث الخارجية إلى مسرح داخلي يسيره التطور الداخلي للشخصيات . ولم يحل القدر
عوفي لتأليف المسرحي فيما بعد إذ لم يتم مسرحيته التالية وهي « البخيلة » التي اعتمد
موضوعها أيضاً من الحياة المحيطة به . لقد وضع المؤلف في النهاية يده على مفتاح التأليف
المسرحي ، وهبط من المسرح الغنائي المترف الذي يرتفع إليه العامة والجمهور ، إلى الجمهور
يمطيه صوراً للحياة من حوله ، تعرض عرضاً مسرحياً شائقاً .

الفصل التاسع

المسرح بعد شوقي

أعقب وفاة شوقي حركة متسعة الأفق في الترجمة والتأليف المسرحي . وتأثرت الترجمة بالتأليف والتأليف بالترجمة . وأعيدت ترجمة المسرحيات الغربية وتوحي الترجمة الهقة والرق الأدبي في ترجمته . وقد عكف على ترجمة هذه المسرحيات أقلام انقطعت لها ، ومن بين هذه المسرحيات المترجمة ما يأتي

ملطوف	لمولير	ترجمها	أحمد الصاوي محمد	عام ١٩٣٣
سنا	لكورني	»	خليل معاران	١٩٣٣
جرجيوار	لبانثيل	»	صبري فهمي	١٩٣٣
أندروماتك	لراصين	»	طله حسين	١٩٣٥
البخيل	لمولير	»	عجود مسمود	١٩٣٣
ليز	لشكسبير	»	ابراهيم دوزي	١٩٣٣
ترويض النمرة	»	»	»	١٩٣٣
عدو الشعب	لايبين	»	»	١٩٣٣

وتمتاز الترجمة الجديدة بأمانة لم تتوفر في التراجم الأولى على أنه من الواضح أن التراجم الجديدة لم تستهوا الجمهور كما استهوت التراجم التي حربت لتلائم ذوقه — ولم يكن رقيقاً دائماً — ولم يذوق الترجمة الجديدة إلا الخاصة من المثقفين . ويزداد هذا الجمهور المثقف زيادة بطيئة ، وبازدياده يزداد عدد من يعني بالقيم الفنية للمسرح . وقد زاد اتصال مصر بالثقافة الغربية بعد الحرب المظلم الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ، وقوي عقب الحرب المظلم الثانية ١٩٣٩ — ١٩٤٥ .

وكانت نتيجة ذلك أن انتشرت كتب تعنى بالتمثيل والممثلين ، عملية ونظرية ومنها مجلات « المسرح » لمحمد عبد المجيد حلمي و « المسرح للعصري » لاسماعيل وهبة . وكتب محمود خليل كتاباً عن فن التمثيل ١٩٢٤ ، وألف مسرحية « سلامه وسلى » وهي تمثيلية غنائية تصور أخلاق العرب وعاداتهم . وكتب عثمان حمدي سنة ١٩٢٧ كتابه « في عالم التمثيل » وترجم « علمت » لفكبير و « الملاحات القهضية » استوارت وهنج . وأصدر محمد تيمور كتابه « حياتنا التمثيلية » وفيه أدرج فيه المسرح المعاصر ، وألف مسرحيات مثل عبد الستار أو الهاوية . وألف توفيق الحكيم « سر المنتحرة » و « نهر الجنون » و « رصاصة في القلب » و « الخروج من الجنة » و « أمام عباك التذاكر » ، ونشر مقالات عن المسرح لتوجيهه . وقد جمع بعضها في كتابه « تحت مصباحي الأخضر » . وبدار الكتب مسودة لكتاب « مفكرة في التمثيل » لحسين هفيق ، تعرض لتاريخ التمثيل في الشرق والغرب .

على أنه لم يسلك مسلك هوقي في التأليف المسرحي الغنائى أحد من الكتاب من بعده مباشرة . وإنما اتجه المسرح نحو التأليف المسرحي الدرامي بشكل عام ، ويمثل هذا الاتجاه بوضوح الأستاذ توفيق الحكيم . ثم ظهر بعد هوقي بنحو من خمسة عشر عاماً كاتب نهج منهج هوقي في كتابة المسرحية الغنائية ، وهو عزيز أباطه باعما ، فألف « مسرحيته الأولى » قيس ولبنى ، وقد مثلت في دار الأوبرا الملكية في نوفمبر عام ١٩٤٣ ، وألف مسرحيته الثانية ، التي مثلت بالأوبرا أيضاً عام ١٩٤٥ .

وبين المؤلف الجديد وبين هوقي شبه قوي لا يخفى ، فقد ابتدأ كل من الشاعر من حياته الفنية بالتأليف الغنائى ، فكما ألف هوقي « الشوقيات » ، أخرج عزيز أباطه ديوانه « أناث حائرة » ، ثم اتجه كلاهما إلى المسرح ، وابتدأ بكتابة المسرحية التاريخية الغنائية .

وقد اطلع المؤلف الجديد على مسرحيات أوروبية ، كما اطلع على مسرح هوقي . وتدل الدلائل على أنه قد استفاد مما وجه إلي هوقي من نقد ، فاستطاع أن يتلافى ما وقع فيه هوقي من نزالت إلى حد كبير . وقد أدى اتصاله المباشر برجال المسرح إلى عنايته بأصم المسرح والتشخيص وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً ، وإبراز تطور الموضوع نحو الأزمة ثم حلها ، ولشاعر الجديد حساسية وإدراك في الشاعر ، لكنه من تصوير منابع اللون تصويراً عاطفياً

رفيقاً ، وقد ظهرت برادر هذه الحساسية ، وقدرته على التحليل النفسي ، وأولاً مواطنه المعبوبة ، وقدرته على تصوير المواطن والأهواء في ديوانه الأول .

وقد ساعد على ذلك ما حدث له في حياته الخاصة بوفاة زوجته . وأثار ذلك نفسه إلى التعبير الفني عما يجيش بنفسه ، ووجد في الأدب مخرجاً . فليس الغمر لديه ترف وزينة ، وإنما هو تعب صادق لمواطنه التي أذكنتها حوادث حياته الخاصة . وإنما لديه ذلك في المواقف المسرحية التي يظهر فيها حب محروم ، أو هوى متقد ، أو ذكرى وهكاهنا وحسرة على صعادة فاشة .

وحذا المؤلف حذوه في إحياء تراث الأدب العربي فألف مسرحيته الأولى « قيس ولبى » التي تعبته من وجوه كثيرة مجنون ليل . على أن المؤلف امتكأ على رواية أخرى إنسانية محملة بالحدوث والتطور . وهي على نقابها في بعض المواقف والخصائص قد اتجهت اتجاهاً صحيحاً يتفق ومطالب المسرح . فقسم مسرحيته في فصول خمسة ، عرض فيها قصة قيس بن ذريح مع ابنتي التي أحبها وتزوجها ، ثم أرغمه أبوه وأمه على نكاحها ، فتلفت نفسه ، وتزوج غيرها وتزوجت غيره . وما على حبهما ، ثم التقيا ثانية وتزوجا من جديد . وصور الموضوع عن طريق شخصيات واضحة المعالم والنمات ، ترجمه البراعة في التعمق في تحليلها وتعبيدها . ففي الفصل الأول تتحدث ابنتي مع جارتها عن أخبار قيس ويتحدث والدها ابن حزم عن شؤون السياسة ، وفي النهاية يقبل قيس ومعه ابن عتيق ، الذي يتوسط له من قبل الحسين لدى آل ابنتي ، فتقبل الوصاة ويتزوج قيس ولبى . وفي الفصل الثاني يعرض قيس ويبل من مرضه ، وتبدأ بوادر الأزمة في الظهور ، فيظهر والده مضطرباً على ابنتي التي استأثرت به ، وتحتج الأم بأنها لا تنجب ذلاً ، وما يزال الوالد والوالدة يولدها حتى يطلق زوجته كارهاً . وفي الفصل الثالث يشهد قيس في البداية وترحل ابنتي إلى ديار أهلها ، وقيس يشهد رحيلها بقاب متصدع . وفي الفصل الرابع ندس الحب في نفس المالحقين ما زال قويّاً ، ويهدد دم قيس ثم ينفى عنه ، وتعلم ابنتي في النهاية بزواجه . وفي الفصل الخامس يلتقي قيس ابن الملوحة بقيس ابن ذريح ويلتقي بهما ابن عتيق ، ويقابل الجماعة زوج ابنتي الجديد ، وهو كثير بن الهلت الذي يشترى منهم ميراً ويدعوم إلى

خبائه . ويحس المالح إحماساً غامضاً بلغائه بلبنى ، يلتقي بها ويمانيها وتغلبه ، ويتوسط مجنون ليلي وابن عتيق لقيس لدى كثير ، وما يزالان به حتى يحكم لبنى في الأمر ، فتكشف عن مكنون عواطفها ، فيطلقها زوجها ، ويلتقي الماعقان من جديد .

فقد قسمت الحركة المسرحية ووزعت في فصول خمسة متصلة ، ولا يفاجأ الجمهور بمظردون أن يلدس برادره من قبل ، وتدير الحركة بانتظام في كل فصل ، كأن كل فصل مسرحية صغيرة تتطور نحو أزمة صغرى وتحل وتحوي في نهايتها بؤدر الأزمة التالية ، ويحرك الموضوع ويتطور تطوراً طبيعياً سائياً عتملاً في الفصل الثاني والثالث حتى يبلغ الأزمة الكبرى في الفصل الرابع ، وتحل الأزمة في الفصل الخامس . وهكذا نرى موضوعاً ذا قيمة إنسانية خالدة يتطور نحو أزمة تحمل ثالم نفسه في — مرحلة فوقية ووضوح و نرى سمات شخصيات المسرحية واضحة المعالم ، ولو لم تكتسب التعميد والعمق الفني بعد . ولبنى عاتقة لنفسها حية وتشر بمخالجات نفسها ووحدة عواطفها . والام تشر لعمور الام نحو ولدها الوحيد ونحو زوجته التي تنافسها في حبه وتغار منها وما تزال بابنها حتى يطلقها ، وعزة فتاة صريحة متكلمة تعرف ما تمكته نفس صديقتها ، وتحاول أن تحيله مزاحاً . وقيس طلق موزع بين أهله وزوجته ، يحببه ذلك الصراع الدائم في نفسه ، ويكاد يحطمه ولا يستطيع منه مهرباً ، حتى تتدخل شخصية أخرى لتنقذه . وفلس في ذربح والدقيس حنان الأب على ولده ، وضمه أمام زوجته ، وطاعته لما تشير به . ومالك صورة من منازل في مجنون ليلي ، على أنه صورة أقرب صدقاً إلى نماذج الحياة البشرية في غيرته وضمغه وحيرته وسلوكه . وتسير حول هذه المجموعة مجموعة أخرى من الشخصيات الثانوية ، كطارق ومطيع وقيس بن المالح ، وكثير ، فترى فيها كائنات حية على ضيق مجالها . ففي هذه القوحة نماذج حية قصد الكاتب إلى تصويرها وتحليل نفوسها تحليلاً دقيقاً مثابراً ، ولم يدغمه عن ذلك الامترسال القنأني الذي اجتذب إليه فلم هوقي ، فردت قدمه في مواضع كثيرة عن الطريق الدوي إلى التأليف المسرحي .

ولا فلس في الحوار حشواً واسترسالاً قصد به الشعر لداته وإنما هو حوار يقتضيه الموقف فهو قصير حين يوجد التوتر النفسي والمفاجأة ، وهو طويل حين تحس الشخصية

ويحتاج الموقف إلى التنفيس العاطفي دون اطناب غزل وتدخل الحوار أغانٍ متصلة بالموضوع ومولّنة بلونه دون أن تقعد تطوره وحركته .

وَألف المؤلف بعد ذلك مسرحية ثانية هي « العبامة » عرض فيها لقصة البرامكة والزواج الصوري لجعفر والعبامة ، وتحوله إلى زواج غير صوري ، والمؤامرات التي تدبر للبرامكة حتى تودي بحرفهم ، وإنا نلصق في هذه المسرحية التي منلت ولم تطبع بعد ، صفات فن الفاعر كما ظهرت في مسرحيته الأولى .

على أن الحركة المسرحية الظاهرة لا تتضح ولا تتوفر في كتاباته كما تتضح الحركة المسرحية النفسية ، بل يوجد من المناظر ما يكاد يدور حول الحوار النفسي الخاص . ومن الفضائيات ما لا تحلل عواطفه تحليلًا عميقًا معقدًا ، وإنا نرجو من هاعرنا ، وقد عهد له هوق الطريق بتكييف القمر للشرح ، وبعد أن استطاع هو أن يتقن توزيع العمل المسرحي في الفصول والمناظر ، ان يكثر من المعوقات والمفاجآت والحركة التي تزيد المسرحية حيوية ، فنحن نعيش في الحياة بإدراكنا وعواطفنا وأعمالنا ، وكل من هذه النواحي متصل بالنواحي الأخرى وناتج عنها . ونرجو لهاعرنا ألا يتردد في أن يختم مسرحيته بنهاية مفعمة إذا لم الأمر ، فقد اضطر في المسرحية الأولى أن يسار طائفة الجمهور ، لينهي المسرحية نهاية صادرة ، فتأتي بما لا يتفق وحياة العرب وما لا يسار منطق الحوادث .

ولم لا يذهب هاعرنا إلى الحياة الواقعية ويضع يده على ما يكتسب فيها من سرور حيّة ورائحة ، وفي الحياة ألوان من آلام الناس وآمالهم وثرهاتهم ونزواتهم ، والناس في الحياة يعيشون أفراداً متمازجة ، معقدة مركبة ، فليعش هاعرنا بيز أفراد الشعب وياحي حياته إذا أراد لنفسه مسرحاً إنسانياً خالداً ، يحمل لواء رسالة كتاب الانسانية الخالدة .

خاتمة

على أن مسرحنا ما زال في بدايته . وبتعرض لمنافسة الحياة لرخص أسعارها ووفرة إنتاجها . وتحاول الدولة أن تعين فرق المسرح وتشجع مؤلفيه ، ويحاول النقاد أن يرفعوا من شأنه في كل مناسبة في الصحف والمجلات . ولا غرو فهو فن أكثر تمثيلاً للحياة ، وإغواءاً للنفوس ، وهو يمثل الحياة تمثيلاً حياً بأبعادها الثلاثة ، مما لا يتوفر للخيالة . ولكن المسرح فن شعبي ، منبثقه نفوس الناس ، وموجه إلى الشعب ، فلم يذهب كتابتنا إلى بطون التاريخ ويتكلمون عناء ومشقة في استخراج موضوعاتهم وإحياء شخصياتهم ، وأمامهم ميدان الحياة فسيح ، إن في الرجل العادي ، وفي الحياة اليومية لما ممي وملاهي توحى بالمبدع . فليعش كتابتنا بين الناس ، وليحيوا حياة الناس ، وفيها ما فيها من آمال وآلام ، وليتغنوا بالنفس الإنسانية الخالدة إن أرادوا لفنهم خلوداً .
وإن صار لنا مثل هذا المسرح الشعبي ، فلسوف نتركه ينمو ويتأصل .



مراجع

١ - المسرح الأدبي :

- a - Theory of Drama : A. Nicoll
- b - European theories of Drama : B. H. Clark.
- c - Dramatic values : C. Montague.
- d - Tragedy : A. Thorndike.
- e - Principles of comedy and dramatic effect : Fitzgerald.
- f - A history of literary criticism in the renaissance : J. E. Spingarn
- g - Poetics : Aristotle (translated by Butcher & Bywater).

٢ - المسرح المصري القديم :

١ - على هامش التاريخ المصري القديم . عبد القادر حوزة بإمحاء ٢ ص ١٧ (طبعة دار الكتب المصرية عام ١٩٤١)

ب - الأدب المصري القديم . سليم بك حسن ج ٢ الفصل الأول (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٥)

ج - مذكرة في التمثيل . حسين شفيق : مخطوطة بدار الكتب

٣ - ظواهر مسرحية في الأدب العربي المصري : -

١ - فجر الاسلام : الأستاذ أحمد بك أمين ج ١ (لجنة التأليف)

ب - مهاريج افولث : السيد توفيق البكري . فصل الوظائف في الماديات .

ج - المواعظ والاعتبار : المقرئ ج ٢

٤ - المسرح المصري الحديث : -

١ - حياتنا التمثيلية : محمود بك تيمور ج ٢ (الاعتماد سنة ١٩٢٢)

ب - مجلة المسرح . محمد بليغ - السنة الأولى

٥ - مسرح هوقي :

١ - شعراء مصر وبيئاتهم ١ للاستاذ عباس محمود العقاد .

ب - تمييز في الميزان .

ج - إثني عشر طاماً في صحبة أمير الشعراء للاستاذ محمد عبد الوهاب أبو الحار .

د - أبولو : عدد خاص عن هوقي عام ١٩٣٢ .

هـ - حافظ وهوقي . طه حسين بك .

و - المقتطف : نوفمبر وديسمبر ١٩٣٢ : مقالات للاستاذة إسماعيل مظهر ، وهوقي

صادق الرافعي ، وسامي الجريديني .

ز - مسرحيات هوقي : (الست هدى : مخطوطة)

فهرست

صفحة

- ٤ مقدمة — المسرح الأوربي : المسرح اليوناني . المسرح الروماني . المسرح في
المصود الوصلى . المسرح في عصر النهضة . المسرح الكلاسيكي والرومانتيكي .
الدراما الحديثة . النقد المسرحي
- ١٢ الباب الأول ١ — ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم : اكتشافات
كورت وكوفتزو وسليم حسن . مميزات
- ١٤ ٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي : الأسواق الجاهلية . تمثيلية الحسين .
الوعظ التمثيلي . حيال الظل
- ١٩ ٣ — المسرح المصري الحديث : المسرح في عهد الحملة الفرنسية . المسرح في
عهد اسماعيل . دور التمثيل . فرق التمثيل . التأليف المسرحي . أثره في هوقى
- ٢٨ الباب الثاني ١ — هوقى ومسرحه . مقومات حياة هوقى . تقليد هوقى
ومجديده . مركب شعره . مركب مسرحه
- ٤٩ ٢ — مصرع كلبوبارة : مصادر الموضوع . الشخصيات الرئيسية والناووية .
الحوار . هوقى وهكسير
- ٧٤ ٣ — مجنون لبل : هوقى والأغاني . الشخصيات . الحوار . انتهاء مرحلة الاقتباس
- ٨٩ ٤ — قبيز : موضوعها . شخصياتها . حوارها . عيوبها ومحاسنها . ابتداء
مرحلة الاستقلال
- ١٠١ ٥ — علي بك الكبير : مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار . تقدم
فن هوقى المسرحي وأصابعه
- ١١٣ ٦ — عنترة ومجنون لبل : الموضوع . الشخصيات . الحوار
- ١٢٣ ٧ — أميرة الأندلس : تجربة ثرية . مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار
نهاية المسرح التاريخي
- ١٣٠ ٨ — الست هدى : هوقى والحياة المعاصرة : الموضوع . الشخصيات . الحوار
- ١٣٧ ٩ — المسرح بعد هوقى . التيار التثري والتيار الغنائي . أثر هوقى في مسرحيات
عزيز أباظة . فيس ولبنى — المباشرة المسرح والحياة . المسرح والحياة . خاتمة

